Советское кино

С 701
3

2

1935

ВЛ

С целью организации всестороннего и глубокого обсуждения кинофильмов, а также с целью выявления новых сил кинокритики и поднятия ее теоретического уровня

редакция журнала „СОВЕТСКОЕ КИНО“ совместно с Главным управлением кино-фотопромышленности при СНК СССР

ОРГАНИЗУЕТ

КОНКУРС

НА ЛУЧШУЮ КРИТИЧЕСКУЮ СТАТЬЮ

КОНКУРС ОРГАНИЗУЕТСЯ НА СЛЕДУЮЩИХ УСЛОВИЯХ:

1) Объектом критической статьи может явиться любой советский художественный фильм или группа фильмов, характерных для развития и роста кино как искусства.

2) Статья должна раскрывать основные ведущие тенденции стиля советской кинематографии.

3) Статья должна глубоко разбирать, теоретически осмысливать и обобщать, как идейный смысл критикуемых фильмов, так и работу отдельных творческих компонентов (работа режиссера, оператора, художника, актеров, композиторов).

4) Статья не может превышать 12 страниц, напечатанных на машинке с одной стороны листа, и должна быть написана ясным, литературным языком.

5) Последний срок представления статей на конкурс устанавливается 1 апреля 1935 года.

ЗА ЛУЧШИЕ СТАТЬИ УСТАНАВЛИВАЮТСЯ СЛЕДУЮЩИЕ ПРЕМИИ:

Одна первая премия	**3.000** руб.
» вторая »	**2.000** „
Три третьих премии по	**1.000** „

Помимо премии выплачивается гонорар за каждую опубликованную статью. Формы опубликования премированной статьи устанавливаются только жюри конкурса. Жюри конкурса оставляет за собой право опубликовывать любую из статей, поступающих на конкурс, с оплатой автору соответствующего гонорара.

В жюри конкурса входят следующие товарищи:

БЛЯХИН, И. А., ДИНАМОВ, С. С., ИЕЗУИТОВ, Н. М., КРЫНКИН, Н. И., ЛЕБЕДЕВ, Н. А., МАРЧЕНКО, Д. М., ПУДОВКИН, В. И., ШУМЯЦКИЙ, Б. З., ЭРМЛЕР, Ф. М., ЭЙЗЕНШТЕЙН, С. М., ЮКОВ, К. Ю.

Статьи на конкурс представляются в закрытом конверте с указанием псевдонима или девиза автора. Действительная фамилия автора и его адрес обязательно прикладываются к статье в запечатанном конверте.

Все материалы по конкурсу направляются по адресу:

Москва, 1-й Самотечный переулок, дом 17, редакции журнала «Советское кино» на конкурс кинокритики.

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Советское кино

Ежемесячный журнал

Орган
ЦБ секции
Творческих
Работников
ЦК Союза Кино

5-й год издания

2

1935

ФЕВРАЛЬ

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

ПЕРЕДОВАЯ — **В ногу со всей страной** 3

К. ЮКОВ — **Производственный план 1935 года** 5

ДРАМАТУРГИЯ КИНОСЦЕНАРИЯ

Р. МЕССЕР — **Два колхозных сценария — „Крестьяне“ и „Бабье лето“** 18

●

В. ПОПОВ — **Рождение стиля** 27

В. ТУРКИН — **Три картины Украинфильма** 38

Л. ГОЛУБ и Н. САДКОВИЧ — **„Половодье“** 44

В. РОССОЛОВСКАЯ — **Борис Тенин** . 59

Ю. СМИРНИЦКИЙ — **Об экспедиционном фильме** 69

ЗА РУБЕЖОМ — **Э. Ставрогина — Писатели против кино** 74

БИБЛИОГРАФИЯ — **А. Сахаров — Советская кинолитература** 76

Выходит под редакцией Н. Агаджановой, А. Довженко, М. Колотозова, Н. Лебедева, В. Пудовкина, Н. Шенгелая, Ф. Эрмлера, К. Юкова (ответственный редактор)

Обложка работы художников А. Шахова и П. Клеттенберг

Клише изготовлены цинкографией Жургазобъединения под руководством т. Цуцкова

В ногу со всей страной

Седьмой с'езд советов СССР—хозяин нашей социалистической страны—подвел итоги великой борьбы за утверждение социалистического строя.

Доклад председателя Совнаркома СССР т. В. М. МОЛОТОВА продемонстрировал не только перед трудящимися Советского союза, но и перед трудящимися всего мира логику роста социалистического хозяйства, укрепления мощи нашей страны, неизбежность победы социализма.

Доклад народного комиссара тяжелой промышленности т. Г. К. Орджоникидзе продемонстрировал победу генеральной линии партии, направленной к индустриализации нашей страны.

На основе социалистической индустрии перестроилось наше сельское хозяйство, ликвидирован последний класс эксплоататоров — кулачество.

Пролетарские и колхозные массы под руководством партии во главе с великим вождем трудящихся и угнетенных всего мира нашим любимым товарищем СТАЛИНЫМ строят новую, прекрасную невиданную в истории человечества жизнь.

Создаются новые социалистические города, реконструируются старые сельские местности, в степях вырастают новые индустриальные центры, стирается грань между городом и деревней.

Реконструкция народного хозяйства, рост новой материальной базы создают условия для роста и укрепления новой социалистической культуры и расцвета всех видов социалистического искусства.

Наша Красная армия в Большом театре в Москве перед VII с'ездом советов СССР демонстрировала достижения своего самодеятельного искусства. Это был яркий парад самодеятельности, триумф искусства, в котором отразился весь быт и огромная культурная деятельность нашей Красной армии.

Не случаен и тот факт, что торжества пятнадцатилетия советской кинематографии протекали во время работы с'езда советов.

Советская кинематография к своему пятнадцатилетнему юбилею пришла с такими замечательными произведениями искусства, как „Чапаев“, „Юность Максима“, „Крестьяне“, „Летчики“. Достижения советской кинематографии встали в общий ряд достижений всего хозяйственного и культурного фронта Страны советов. Поэтому юбилей советской кинематографии явился частью общего праздника побед социалистической культуры.

Значение киноискусства с ростом нашей страны, с укреплением социалистического строя будет все время повышаться.

В деле выкорчевывания пережитков капитализма в сознании людей, воспитания чувства любви к общественной собственности, как к своему кровному делу,—киноискусству, а также и всем видам кинодеятельности (хронике, техническому фильму) предстоит занять передовое место.

Постановление VII с'езда советов СССР о внесении изменений в Конституцию Советского союза вызвано окончательной победой социализма в нашей стране, необходимостью „уточнения социально-экономической основы Конституции в смысле приведения Конституции в соответствие с нынешним соотношением классовых сил в СССР (создание новой социалистической индустрии, разгром кулачества, победа колхозного строя, утверждение социалистической собственности, как основы советского общества и т. п.)".

И когда В. М. МОЛОТОВ указывает, что „самый факт перехода от открытых к закрытым выборам ярко подчеркивает рост пролетарского демократизма в Советском союзе и стремление советской власти поставить работу своих органов под усиленный контроль рабочих и крестьян",— то это обязывает кинематографию в первую очередь к большей мобильности и большей гибкости в работе, ибо она является сильнейшим воспитательным и политическим средством в руках партии и правительства.

Советское киноискусство, отстаивая свои передовые позиции, должно найти яркие и живые формы показа мощи нашей страны, победы социализма, роста новых социалистических людей.

Идя в ногу со всей нашей страной, будем высоко поднимать „самое важное и самое массовое искусство", как гениально определил место советского киноискусства наш учитель и вдохновитель всех мероприятий нашей страны т. СТАЛИН.

Решения с'езда советов как выражение мудрости нашей партии, силы всей нашей страны должны найти свое яркое, образное выражение в больших произведениях киноискусства.

Гибкостью работы всего аппарата кинематографии и ее фабрик, способностью быстро откликаться на политические задачи, выдвинутые советским правительством, поднимем художественное качество кинофильмов на высоту, которая доступна только единственному в мире советскому киноискусству!

Кинематография должна неизменно шагать в ногу со всей страной — единственной родиной трудящихся всего мира!

Производственный план 1935 года[1]

К. ЮКОВ

Наша линия борьбы за советскую кинематографию направлена к тому, чтобы на основе имеющихся художественных достижений создать большие высокоидейные фильмы, утверждающие идею социализма через показ героев в конкретных чувствах, выражающих социальный характер человека, через создание героических образов, волнующих нашего зрителя, являющихся образцами нашей жизни в борьбе, утверждающих радость, бодрость и волю пролетариата к победе.

К этому можно добавить, что решение творческих задач нашими художниками мы связываем со стремлением утверждать стиль социалистического реализма. На примерах таких фильмов как «Чапаев», «Юность Максима», «Крестьяне» мы видим, как стиль социалистического реализма требует художественно правдивого показа нашей жизни, всей нашей действительности.

Для нас показать правдиво жизнь, историческое явление — это не значит документально точно, натуралистически передать эту действительность. Стиль социалистического реализма требует от художника убедительного, правдивого, яркого и художественно выразительного показа ведущих, прогрессивных и жизнеутверждающих сторон действительности, которые исторически оправданы всем ходом развития истории, ведущей к победе социализма во всем мире.

Такое понимание творческих задач советского художника не только не снижает творческой индивидуальности художника, но дает ему новые силы и возможности творческого роста.

В качестве примера, подтверждающего правильность этого положения, можно привести работу «фэксов».

Всем нам известно, что «фэксы» были самые «формальные» самые эстетствующие советские художники, и вот эти художники в своем искреннем стремлении утверждать наш стиль, добились крупных художественных успехов. Мы видим, как их искусство приобрело неожиданную яркость, как их искусство, сохраняя свою художественную индивидуальность, получило совершенно неожиданное звучание.

Пример работы «фэксов» над «Юностью Максима» — очень поучительный пример для всех художников, пытающихся прикрываться сейчас общими рассуждениями о творческой индивидуальности.

Если проанализировать наш производственный план 1935 года, исходя из тех общих требований, которые мы пред'являем сейчас к киноискусству, то мы увидим, что план в основном отвечает этим требованиям. Будут запущены в производство этого года такие сценарии, как «Второй секретарь» Чумандрина и Каплора, режиссер Илья Трауберг. Это будет фильм о партийце, новом человеке, вырастающем на партийной работе в большого руководителя. Впервые будет показан партийный райком с живыми людьми, с партийным активом.

Сценарий «Подруги» режиссера Арнштама, который мы также запускаем в этом году, покажет рост нашей женщины в революции.

«Тебя любит родина» — сценарий Гарри, режиссер Дубсон. Сценарий пишется на основе эпизода с конструктором Калининым. Сущность его сводится к тому, что «К-7» потерпел аварию, в результате которой конструктор хотел покончить жизнь самоубийством. Парторганизация и рабочие удержали его от этого акта и он получил совершенно новые возможности роста и новые возможности работы в наших условиях соцстроительства. Это будет большой фильм о чутком отношении к людям, о характере наших новых людей — рабочих, строителей и конструкторов.

«Дело №...» — сценарий Погодина, режиссер Юткевич. Это будет фильм о девушке-работнице, которая через учебу и работу на производстве вырастает в инженера.

[1] По материалам доклада на Всесоюзном совещании по верстке плана производства художественных фильмов в 1935 году.

15 лет советского кино. Награ. орденом Ленина: начальник ГУКФ при СНК СССР Б. З. Шумяцкий, управляющий Фотохимтрестом А. Я. Груз, инж.-конструктор НИКФИ П. Г. Тагер

Вторая серия «Юность Максима» (сценарий Л. Славина, режиссеры Г. Козинцев и И. Трауберг) будет развивать основную политическую мысль, заложенную в первой серии.

Сценарий «Крылатый маляр», над которым будет работать режиссер Эсакия, покажет, как человек может в условиях социализма раскрыть свои способности. Эта мысль утверждается на основе показа парня-маляра, преодолевающего боязнь высоты.

По сценарию «Буревестник» (бывш. «Симона») режиссер Долидзе будет создан исторический фильм, который совершенно по-новому показывает историческую борьбу крестьян в Грузии. Этот фильм будет отличаться от всех исторических фильмов на национальную историческую тематику показом характера людей, носителей социальных устремлений и выразителей этих устремлений.

Сценарий Б. Бродянского «Академик Зорин» (реж. Файнциммер) покажет советского ученого, большого живого человека, с большим характером, с большой волей и упорством в своей борьбе.

Я не останавливаюсь на целом ряде других фильмов, которые сейчас находятся в производстве. Но если мы посмотрим на основные тенденции, заложенные только в перечисленных сценариях, то мы увидим, что наш план проникнут стремлением найти типичный образ, выражающий мысли, чувства, настроения пролетариата, строящего социализм. Это характерная черта всего нашего производственно-тематического плана 1935 года.

Достаточно ли исчерпывающе выражена

Общий вид ленинградской кинофабрики «Ленфильм», награжденной орденом Ленина

15 лет советского кино. Награ. орденом Ленина кинорежиссеры: В. И. Пудовкин, Ф. М. Эрмлер, Г. Н. Васильев

эта основная тенденция? Нет, еще недостаточно. Требуются еще большие усилия к тому, чтобы наш план сделать целиком отвечающим тем большим задачам, которые стоят перед советской кинематографией на нынешнем этапе ее развития. Однако основная тенденция нашего плана выражена правильно.

Прежде чем перейти к анализу структуры плана в связи с общим вопросом я должен остановиться на одной тенденции, которая имеется у Востокфильм. В творческом развитии этой организации наблюдается стремление к постановке больших и эпопейных фильмов. Было бы очень хорошо, если бы Востокфильм те большие темы, которые он собирается решать, создавал, сохраняя наш основной принцип показа живых людей, их характера, не допуская схематизма в трактовке образов. Для этого требуется большая напряженная работа над такими темами, как «Тропа самураев» Рубинштейна, «Партизаны» Павленко, «Океан» Низового.

Перейдя к анализу структуры нашего плана, я должен остановиться на характере нашего планирования. Реорганизация нашего производства в связи с решением XVII с'езда партии о конкретном руководстве, ликвидации функционалки положительно отозвалась на всей нашей работе по планированию. Это особенно чувствуется сейчас в Главном управлении и в целом ряде трестов. Если в трестах раньше консультанты занимались общеконсультантской работой, работой по заключению договоров на сценарии, то сейчас вся их работа переключена на производство, на теснейшую связь с режиссерскими группами, результатом чего явилась ответственность не только режиссеров, но и инспекторов-консультантов и руководителей художественно-производственных отделов. Это обстоятельство очень подтянуло Художественное управление и художественные отделы наших трестов, в частности совершенно по-новому поставлены задачи художественно-производственного отдела Главного управления. Если в прошлом году, планируя производство художественных фильмов, мы утверждали сценарий, а потом, в статистическом отделе устанавливался процент выполнения без знания этого сценария, т. е. по существу на-глазок, то сейчас это положение изжито. С ликвидацией функционалки, с сосредоточением руководства в производственном управлении треста или в отделе, в частности в художественно-производственном отделе, наше планирование превратилось в конкретную, чрезвычайно точную работу. Мы получили в свои руки величайший рычаг руководства тематики, ее направления и развития.

Работа по планированию проходила очень спокойно, по-деловому, так как вопросы плана ставятся производственно: имеешь сценарий или не имеешь? Если ты сценария не имеешь, значит ты вообще не имеешь права разговаривать о каком-либо добавочном проценте в плане.

По конкретным сценариям мы определили об'ем производства, его процентное выражение, определили возможности их запуска в производство в том или ином квартале с учетом всей работы, связанной с натурой, то есть мы теперь по-производственному

15 лет советского кино. Нагр. орденом Ленина кинорежиссеры: С. Д. Васильев, А. П. Довженко, М. Чиаурели

подходим к вопросу планирования, чего раньше мы не имели возможности делать. И это является положительным фактором в нашей работе.

Наш план является реальным, вполне выполнимым планом. Однако наш план требует четкой организации производства и усилий для своего выполнения.

Мы не гнались за преувеличением плана, удерживая от этого и ряд организаций. Но мы не шли и по линии наименьшего сопротивления. Мы ставили организации в такое положение, когда бы они работали не с прохладцей, а с такой нагрузкой, которая требует мобилизации всех сил, большой энергии, оперативности в работе.

Наш план является планом руководства к действию, планом за выполнение которого нужно бороться.

Под структурой плана мы подразумеваем не только разделы, но и политическую направленность плана, основные пути, по которым идет его выполнение, т. е. всю сумму вопросов, связанных с характером плана. При анализе структуры плана мы имеем большие количества значительнейших произведений, переходящих с 1934 года на 1935 год. Это такие фильмы, как «Аэроград», «Крестьяне», Прометей», «Ненависть», «Окрыленные люди», «Я люблю», «Горячие денечки», «Пепо» и другие.

Выпуск этих фильмов будет знаменовать дальнейший под'ем советской кинематографии.

Ряд ведущих режиссеров, заканчивающих картины в первом и втором кварталах 1935 года, сможет вступить в производство только во второй половине 1935 года. Это положение в значительной мере предопределяет структуру производственных планов последующих лет.

В результате такие большие фильмы, как «Зори Парижа», «Бауман», «Перекоп» — фильмы, которые претендуют на звание «чапаевских» будут запущены только осенью 1935 года.

Однако в первом и втором кварталах мы запускаем в производство ряд значительных фильмов, над которыми придется работать нашим производственным организациям. Это фильмы большого политического и художественного звучания, о которых я уже говорил в начале доклада.

Говоря о характере тематики, очень отрадно отметить, что мы в этом году продолжаем работу по показу истории партии и ее актива. Если в прошлом году эта работа была начата картиной «Юность Максима», характеризующей историю партии, то в дальнейшем партия будет показана в ряде фильмов различного жанра и различной тематической направленности. Это будут прежде всего фильмы «Второй секретарь» Чумандрина и Каплера, режиссер Трауберг, «Киров» (режиссер Эрмлер), вторая серия «Юности Максима», «Тебя любит родина» (сценарий Гарри, режиссер Дубсон) и др.

Этим небольшим списком я не исчерпываю всей тематики показа нашей партии. Я беру лишь основные характерные сдвиги в этом направлении.

Однако в показе людей социалистического строительства и нашей социалистической индустрии мы имеем ряд значительных успехов. Если в прошлом году в этом раз-

15 лет советского кино. Награ. орденом Ленина кинорежиссеры: Г. М. Ковинцев, Л. Э. Трауберг. Награ. орденом Трудового красного знамени директор ВООМП т. Трофимов

деле плана мы имели всего лишь две вещи: «Большую игру»—сценарий Исаева, режиссер Тасин и «Три товарища»—сценарий Каплера, режиссер Тимошенко, в текущем году мы имеем из переходящих «Шестидесятую параллель» режиссера Аршанского и основные фильмы 1935 года — «Академик Зорин» — Белгоскино, режиссер Файнциммер, «Дело №...»—сценарий Погодина, режиссер Юткевич, «Шестое чувство», «Королева пуговиц» и др. Но наряду с этим, мы имеем новое положение, какого не было в прошлом году: в этом году мы будем иметь серию фильмов, характеризующих рост новых социалистических людей, вне связи с социалистической индустрией. Выдвинулись две темы по Биробиджану. Это сценарий Каца «Биробиджан» (Украинфильм) и сценарий Зельцера «Биробиджан» (Белгоскино).

Мы, рассмотрев оба эти сценария, решили запустить их в производство. Оба эти фильма с точки зрения трактовки темы и развития действия друг друга не повторяют. Задача показа Биробиджана, которую мы ставили в течение ряда лет, получит наконец свое разрешение.

Режиссерам придется вступить в соревнование на качество художественной продукции.

Продолжает «молчать» тема о Москве. На этой теме нужно остановиться особо. Позорное явление, что из года в год эта тема стоит в планах наших московских организаций и до сих пор не нашла своего решения. Эту тему мы включили в производственный план фабрики Мосфильм с категорическим предложением под партийную ответственность руководства при условии поддержки московской организации тему о новой социалистической Москве в 1935 году разрешить во что бы то ни стало. Этой теме уделяет внимание вся наша московская партийная организация и, в частности, лично т. Каганович, и у нас есть все основания эту тему решить в 1935 году.

Далее идет раздел, который можно назвать условно разделом о новых людях социалистической деревни. Говоря о разделах тематики, я должен оговориться. Мы сегодня избегаем делить тематику на схематические разделы: индустриальная или колхозная тематика. Поэтому когда мы говорим о тематике колхозного строительства, о новых людях в социалистической индустрии, что нужно учитывать, что с созданием емких образов мы обязательно будем вбирать в один сценарий ряд тем. Так называемая колхозная тематика или соцстроительство деревни при правильном решении обязательно вбирает в себя и такую тему, как «партия и ее руководящая роль», «влияние индустрии на рост и развитие нашего сельского хозяйства», «формирование сознания нашего колхозника» и т. д.

В производственном плане 1934 года был заверстан ряд тем, характеризующих социалистическую перестройку деревни. Однако ряд тем в программе года выпал, и нас нельзя упрекнуть в том, что мы абстрактно планировали этот раздел нашего плана. У нас были такие готовые сценарии, как «Поднятая целина» Шолохова для режиссера Шенгелая, «Бабье лето» сценарий Либединского для режиссера Колотозова, которые в процессе производственного года выпали. Правительство Закавказья выпра-

15 лет советского кино. Нагр. орденом Трудового красного знамени: зам. нач. ГУКФ В. Ф. Плетнев, зам. нач. ГУКФ Я. Э. Чужин, пом. нач. ГУКФ К. Ю. Юков

вило намечавшуюся несколько неверную линию отхода от так называемой национальной тематики. В результате по плану 1934 года мы будем в этом году иметь только «Крестьян» режиссера Ф. Эрмлера и «Ненависть» по сценарию Шухова режиссеров Правова и Преображенской.

В этом году мы имеем ряд интересных колхозных тем, причем замечательно то, что каждая организация создает тематику, связанную с социалистическим строительством деревни своей республики. На первом месте стоит большой фильм «Перевал» т. Шенгелая. Режиссеру Шенгелая делает честь то, что, вжившись в материал, связанный с «Поднятой целиной», он сумел найти в себе достаточно сил, чтобы отказаться от него и перейти на другой материал, посвященный той же теме.

Белгоскино нам обещает дать фильм «Подруженьки», Азеркино — оригинальный фильм режиссера Барнета по сценарию Минца «У самого синего моря» и «Алмаз» по сценарию Джафар Джабарлы, «Потомок водоноса» по сценарию Эль Регистана, режиссер Усольцев; Таджиккино — «Соловьиные ворота» по сценарию Тарасова и др.

Однако здесь же нужно обратить внимание на то, что наши центральные организации, в частности Мосфильм и Ленфильм, на эту тематику не обратили достаточного внимания. В частности Украинфильм не выполнил данные ему нами указания, и эта тема так и осталась неразрешенной им.

Перехожу к следующему разделу — детской тематике. В этом году у нас имеется определенный рост детской тематики. Если в прошлом году мы насчитывали в тематическом плане 7 названий детских фильмов, то в этом году мы насчитываем реальных названий, по которым имеются сценарии и люди, которые будут работать над ними, 21, т. е. увеличение в три раза. Какие это будут фильмы?

Прежде всего Украинфильм даст: «Держись, Карлуша» по специальному сценарию для детей т. Б. Балаш. Затем «Буденныши» Кассиля, «Кондуиты» того же Кассиля. «Том Сойер» по произведению Марка Твена и «Школа» (сценарий Барто).

Мосфильм даст: «Швамбранию», «Наши дети», «Хрустальный завтрак», «Рикки-тикки-тави» и «Дом чудес».

Ленфильм даст продолжение серии о Леночке, два фильма: первый «Лев и Леночка» и второй «Приключения Леночки», фильмы делает режиссер Кудрявцева. «Год рождения 17-й» сценарий В. Кетлинской и Р. Музыканта и наконец «Детский отдых» — сборная программа, к работе над которой привлекаются такие режиссеры, как Г. Козинцев, Ф. Эрмлер и Лебедев. Азеркино даст «Танец черепахи», Белгоскино—«Брат и сестра», Востоккино планирует тему для режиссера Барской.

Эти фильмы далеко не исчерпывают те большие требования, которые пред'являет к кино детский зритель. Однако на этом участке намечается определенный сдвиг. Нужно приложить подлинно большевистскую настойчивость и волю в этом деле и наши дети будут иметь свое кино.

Военнооборонную тематику мы должны определять не только по количеству батальных сцен и показу гражданской войны.

15 лет советского кино. Нагр. орденом Трудового красного знамени: упр. трестом Арменкино Д. М. Дзнуни, зам. директора ВООМП Уваров, упр. трестом «Союзкинохроника» В. С. Иосилевич

Оборонную тематику мы должны определять уменьем показать процессы нашей жизни и действительности, связанные с военизацией, с обороной нашей страны, с утверждением обороноспособности страны и мобилизованности нашего зрителя.

Такими фильмами являются (перешедшие производством с 1934 года) «Мы из Кронштадта»—сценарий В. Вишневского, режиссер Дзиган и «Аэроград»—режиссер А. Довженко. Это будет два больших фильма.

Поступает в производство в 1935 году комедия «Непобедимые обозники» производства Арменкино и «Этажи мечтаний» комедия производства Мосфильма. Мобилизующим оборонным фильмом я считаю «Крылатого маляра» Госкинпрома Грузии. Разрабатываются сейчас и будут запущены в 1935 году такие значительные и большие темы, требующие напряжения силы и внимания производственных организаций, как «Перекоп», «Первая конная» и «Оборона Царицына». Эти сценарии и темы предопределяют характер нашей военнооборонной тематики, как значительной и ведущей тематики плана 1935 года.

Наряду с этим мы имеем такую тему, как «Китай» по сценарию Мальро и «Тропа самураев».

По старой классификации эти темы следовало бы отнести к международной тематике. Между тем на примере этих тем мы видим, как можно на различном материале делать военнооборонный фильм.

Наконец раздел исторической тематики. В этом году мы имели большую опасность чрезмерного увлечения этой тематикой.

Нам пришлось проделать большую работу, чтобы предотвратить эту опасность. Мы выступили в печати по вопросу о характере исторической тематики. Мы утверждали, что для нас мало брать историческую тему, а нужно суметь ее решить так, чтобы она актуально зазвучала сегодня. Надо брать исторические факты только в свете основной линии исторического развития, направленной к борьбе угнетенных против угнетателей, направленной к торжеству пролетарской революции.

Кроме того мы практически корректировали работу наших мастеров, переводя их с исторической тематики на тематику сегодняшнего дня.

В результате наш план охватывает такие темы, как «Зори Парижа» о Парижской коммуне, режиссеры Г. Рошаль и В. Строева, «Бауман» режиссера Ю. Райзмана — тема о революции 1905 года. (к 30-летию нашей революции девятьсот пятого года).

Значительным историческим фильмом является работа Э. Шуб «20 лет Октября». Эту тему мы планируем заранее.

«Днепр в огне» — Белгоскино. Сценарий о борьбе рабочих-сплавщиков в белорусской части Днепра.

«Побег» производство Арменкино, «Аттестат зрелости» режиссера Макаренко производство Госкинпрома Грузии, «Шах-Нама» режиссера Бек-Назарова, «Петр Первый» режиссера В. Петрова.

Вот все так называемые исторические темы. Это было бы немного, если бы у нас не имелось значительного количества сценариев, экранизирующих классиков, и литературных произведений, рисующих нам историческое прошлое.

15 лет советского кино. Нагр. орденом Трудового красного знамени: упр. Белгоскино А. М. Галкин, директор кинофабрики Ленфильм Л. Г. Кацнельсон, профессор химии НИКФИ К. В. Чибисов

В частности таким произведением является и «Шах-Намэ».

В 1935 году вступает в производство вторая серия «Тихого Дона» по четвертой книге романа А. Шолохова.

Вступает в производство исторический фильм по классическому произведению грузинского писателя Ниношвили «Буревестник» режиссера Долидзе.

«Дубровский» по произведению А. С. Пушкина — режиссер Ивановский. Эта тема включена в план в связи с пушкинским юбилеем.

Интересная тема по произведению Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» запланирована для режиссера Медведкина.

Наконец имеются две темы по произведениям Гоголя, которые закреплены за Украинфильмом.

Трест Украинфильм наметил постановку

Делегация киноработников на торжественном заседании в Большом театре. Слева направо: Ф. Эрмлер, В. Гардин, С. Васильев, В. Пудовкин, Н. Шенгелая, А. Довженко, Э. Шуб, Н. Вачнадзе, Г. Васильев, С. Магарилл, Л. Трауберг

15 лет советского кино. Нагр. орденом Трудового красного знамени: профессор-конструктор НИКФИ Е. М. Голдовский, инженер по киноаппаратуре Ципкин, рабочий фабрики пленки № 6 А. Ф. Коротич

двух вещей Гоголя — «Ревизора» и «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».

Перехожу к анализу состояния плана отдельных организаций. Прежде всего, какова мобильность плана в смысле готовности сценариев в цифровом выражении? Ленфильмом будут запущены в производство в течение I и II квартала 7 единиц, с переходящими работами это составит всего 13. А весь производственный план Ленфильма насчитывает 24 названия. Таким образом 10 названий будет запущено в IV квартале. Это положение требует мобилизации всех сил фабрики для того, чтобы доработать имеющиеся сценарии и получить новые сценарии для своевременного запуска их в производство.

На первом месте по готовности сценариев стоит Востокфильм, второе место занимает Госкинпром Грузии, третье место — Белгоскино и затем Украинфильм.

Неудовлетворительное положение с подготовкой сценариев мы имеем у фабрики Мосфильм. Значительное количество тем фабрике Мосфильм придется дорабатывать. Это положение обязывает Мосфильм подтянуться. То неудовлетворительное состояние, которое мы имеем в смысле готовности тем, обязывает фабрику Мосфильм в процессе производственного года сделать передвижки в плане, учитывая наличие готовых сценариев.

Фабрика Мосфильм проделала большую работу по привлечению писателей. Однако эта работа не была систематической и регулярной. К писателям не подходили индивидуально, не вели систематически организационной работы.

Мы предложили Мосфильму отказаться от общих разговоров, а заняться привлечением людей и работать над реальными сценариями. Все эти мероприятия требуют большой мобилизованности сил, энергии, а главное — системы в работе. Такую систему в работе мы совместными усилиями Мосфильма и ГУКФ намерены осуществить. Нужна работа с каждым режиссером и каждым автором в отдельности. По каждой теме нужно составить индивидуальный план. В этой работе фабрике как со стороны ГУКФ, так и со стороны московской партийной организации будет оказана помощь, и мы уверены, что Мосфильм преодолеет прорыв и сумеет выйти на одно из первых мест Советского союза.

Переходим к характеристике плана Ленфильма, являющейся ведущей союзной орденоносной фабрикой. Мы пред'являем к Ленфильму более высокие требования, чем к ряду других предприятий. С точки зрения этих требований мы считаем, что состояние производственого плана Ленфильма по ее тематике и готовности сценариев недостаточно удовлетворительно. Тематика фабрики актуальна, однако, значительное место занимает историческая тематика. Самые значительные темы Ленфильм запускает в производство в конце года.

Особое положение фабрики Ленфильм определяется ее реконструкцией в 1935 году. Производственный год Ленфильма пой-

15 лет советского кино. Нагр. орденом Трудового красного знамени бывш. организатор и предс. правления «Совкино» К. Я. Шведчиков; орденом Красной звезды кинорежиссеры: Д. А. Вертов, И. П. Кавалеридзе

дет под знаком реконструкции и мобилизации всех сил для еще большего повышения художественного качества и актуальности кинофильмов.

Межрабпомфильм выходит в этом году с готовыми сценариями. Это нужно подчеркнуть как положительное явление. Однако все сценарии Межрабпомфильма требуют еще тщательной доработки. А если учесть, что Межрабпомфильм должен быстро запускать сценарии в производство, иначе фабрике грозит простой, то от руководства фабрики требуются особые усилия и большое напряжение в работе.

Наряду с этим необходимо обратить особое внимание на организацию здоровой творческой атмосферы фабрики.

Отсутствие творческой обстановки в Межрабпомфильме характеризуется, главным образом, неудачами в работе Межрабпомфильма на последнем этапе, а мы знаем, что всякие неудачи в нашей работе прежде всего отражаются на работниках, создают разобщенность между ними.

Говоря о работе Украинфильма, следует указать на интересный производственный план, разрабатывающий ряд оригинальных тем, связанных с национальной тематикой. Так Украинфильм собирается ставить картину «Наталка-Полтавка» в нашей советской новой трактовке этого произведения. Это очень сложная, но очень интересная творческая задача.

Имеются темы, связанные с постановкой музыкальных комедий, «Мадемуазель Селянж» и др. Однако большинство сценариев Украинфильма требует тщательной доработки.

Наряду с этим перед Украинфильмом стоит сложная задача уточнения своих творческих кадров и творческих позиций. Борьба с национализмом за правильную политическую линию требует максимальной организации и сплочения творческих кадров вокруг художественного руководства Украинфильма. И одним из основных принципов борьбы за эти творческие позиции должно явиться наше социалистическое понимание национальной политики — расшифровка этих задач на языке искусства. На этой основе необходимо консолидировать творческие силы Украинфильма, и тогда, при достаточной мобилизованности самого руководства и активной работе по привлечению драматургов, по проработке сценариев, Украинфильм выйдет в 1935 году на одно из первых мест.

О Востокфильме. Я уже указывал на сложность постановок Востокфильма. Эта сложность усугубляется отсутствием технической базы. Мы договорились с руководством Востокфильма о том, что они свое производство в количестве пяти единиц сосредотачивают на Ялтинской фабрике и только одну единицу они снимают, арендуя павильон чужой фабрики. В пределах нескольких эпизодов они обязуются делать дос'емки на чужих фабриках. Таким образом до постройки фабрики в Казани они сосредотачивают свое производство на ялтинской базе. Тресту Востокфильм придется обратить особое внимание на усиление художественного идеологического руководства, на привлечение максимального количества людей, умеющих конкретно руководить каждой с'емочной группой.

15 лет советского кино. Нагр. орденом Красной звезды кинорежиссеры: А. И. Бек-Назаров, Я. Н. Блиох, Г. В. Александров

По линии Белгоскино мы имеем продолжение разворота производства, основанного на национальной тематике. В этом году мы имеем достаточное количество сценариев, обеспечивающих бесперебойную работу производства. Однако Белгоскино нужно обратить особое внимание на творческую обстановку, которая создалась на фабрике. Отсутствие единства, которое необходимо во всей творческой работе, стремление ряда товарищей дезертировать с фабрики — это безобразнейшее явление, которое нам необходимо преодолеть.

В частности со всей резкостью нужно поставить вопрос о тенденциях ухода из Белгоскино. Мы никогда не придерживались линии наименьшего сопротивления. Мы стремимся укреплять и развивать наше производство, преодолевая трудности, стоящие на пути производства. Это обязывает и Белгоскино со всеми своими кадрами повести энергичную работу по организации и по реконструкции своего производства и никак не допускать потери кадров.

Большую работу проделал Госкинпром Грузии. Госкинпром Грузии в течение последнего производственного года работал не с полной нагрузкой. Беря основной курс на подготовку производственного плана 1935 года и организуя соответствующим образом свою работу, Госкинпром Грузии начинает сейчас свой производственный год запуском четырех значительных произведений искусства. Это ставит Госкинпром Грузии в ряды наших больших кинематографических организаций. Линия Госкинпрома, выправленная в прошлом году, направлена к решению больших проблем. Однако Госкинпрому Грузии требуется большая производственная мобилизованность, большая работа по организации технической базы, помощь правительства и партии по организации этой технической базы с тем, чтобы осуществить тот хороший производственный план, который имеет сейчас эта организация.

В Арменкино основная беда — отсутствие высококвалифицированных режиссерских кадров. Режиссер Бек-Назаров заканчивает сейчас картину «Пепо» и вновь вступает в производство только в конце 1935 года. Имеющиеся творческие кадры требуют большой помощи. Перед Арменкино стоит задача — привлечь высококвалифицированных работников отдельных наших организаций с тем, чтобы помочь осуществить те интересные актуальные постановки, какие намечаются Арменкино. Недостаточно проводится работа над сценариями и недостаточно привлечение драматургов и писателей, необходимое для улучшения качества сценариев.

Особеность положения в Азеркино состоит в том, что основная масса продукции 1935 года является переходящей. Это положение несколько затрудняет дальнейшую перестройку этой организации, ибо одновременный запуск картин обязывает усиленно заготовлять сценарии к одному и тому же времени. Это заставляет организацию работать методом «сплошного потока», малейшая неполадка при такой работе ведет к большим простоям и срыву в работе.

Перехожу к Туркменфильму. Этот трест заканчивает две свои основные постановки. Производство 1935 года обеспечено готовыми сценариями. Однако Туркменфильму

15 лет советского кино. Присвоено звание народного артиста В. Р. Гардину и Б. А. Бабочкину. Присвоено звание засл. деятеля искусств драматургу кино Н. А. Зархи

нельзя останавливаться на имеющихся достижениях. Нужно решительнее привлекать национальных драматургов и писателей.

В частности перед Туркменкино стоит задача укрепления своей организации постоянными национальными режиссерскими кадрами.

Плохо обстоит дело в Узбекфильме. Несмотря на наши предупреждения Узбекфильм не обеспечил себя до сих пор достаточным количеством квалифицированных режиссеров. Нужно укрепить производственную базу, снабдить ее аппаратурой хорошего качества, а это можно сделать только тогда, когда есть люди, которые умеют правильно использовать эту аппаратуру. К сожалению, Узбеккино мало работает над организацией учебы своих национальных кадров.

Своеобразно положение Таджиккино. Таджиккино не выполнило обязательств, которые оно брало на себя в прошлом году. Таджиккино должно было поставить картину «Человек меняет кожу». По целому ряду обстоятельств из плана 1934 года это произведение выпало и оставалось одно произведение — «Живой бог» Вернера, с окончанием переходящего с 1933 года фильма «Эмигрант» режиссера Ярматова. Создается своеобразное положение. С одной стороны, отсутствует техническая база, а с другой стороны, имеется тенденция к большому размаху в работе. Мы считаем, что Таджиккино нужно более реально подходить к своей работе, исходя из своих возможностей.

Поэтому мы сейчас для Таджиккино закрепили реальные сценарии, дали возможность привлечь ряд молодых кадров с тем, чтобы эта организация на основе постановки своих двух фильмов смогла бы привлечь и высококвалифицированного режиссера по картине «Дохунда».

В частности Таджиккино имеет талантливого молодого национального режиссера Ярматова, что отличает эту организацию от других организаций Средней Азии.

Вот в общих чертах характеристика организаций в связи с производственным планом 1935 года.

Каковы выводы? Мы имеем достаточное количество сценариев. По характеру плана мы имеем ряд ведущих сценариев, которые позволят нам не снижать качества нашей работы и актуальности наших фильмов. Однако надо сказать, что в свете нашего роста и тех требований, которые мы предъявляем к кино в связи с этим ростом, — всего этого недостаточно. Перед нами сейчас стоит задача — поднять качество нашей работы, дать наиболее высокие произведения нашего искусства, использовать все возможности нашего роста. Требуется большая мобильность в течение всего года, для того чтобы подтянуть отдельные звенья производства, отдельные темы, недостаточно доработанные сценарии, приблизить актуальнейшие темы к скорейшему их решению с тем, чтобы и весь план сделать более актуальным и художественно более высоким. Нужно провести большую, упорную работу

15 лет советского кино. Присвоено звание засл. деятеля искусств: кинорежиссеру С. М. Эйзенштейну, оператору Э. К. Тиссэ, кинорежиссеру Л. В. Кулешову

каждой организации в отдельности и Главному управлению в целом, нужно изменить формы и методы работы над фильмом в сторону большей оперативности и своевременно вмешиваться в производство картины, давая на-ходу коррективы, обеспечивая творческую помощь нашим режиссерам.

Неудовлетворительно поставлена работа с авторами. Это особенно типично для Мосфильма и для целого ряда других организаций. Мы находимся на таком этапе нашего роста, когда не можем заниматься общей агитацией за сценарий, общей агитацией за привлечение писателей. Место советской кинематографии достаточно высоко для того, чтобы она использовала самые квалифицированные и полноценные авторские силы. Но мы должны проводить большую индивидуальную работу с каждым автором. Для этого должна быть развернута целая система мероприятий по работе с авторами. Нужно изживать случайность в работе, штурмовщину, которые часто царят и при заготовке сценариев и во всей производственной работе.

В самое ближайшее время, в марте-апреле, нужно созвать специальное совещание по репертуару и тематике производственного плана на 1936 год. На этом совещании нужно выявить основные пути развития тематики и борьбы за тематику на 1936 год.

Наряду с этим совещанием по репертуару и тематике на 1936 год необходимо провести ряд специальных совещаний трестов и кинофабрик. Это должны быть совещания с писателями и драматургами по отдельным темам и разделам нашего плана.

Кроме того необходимо созвать специальное совещание по вопросам детской тематики и совещание по исторической тематике.

Из всего сказанного видно, что план 1935 года требует напряженной работы, мобилизации внутренних ресурсов и всех творческих сил кинематографии, чтобы с честью выполнить задачи поставленные перед кино партией и правительством.

Два колхозных сценария—„Крестьяне“ и „Бабье лето“

Р. МЕССЕР

Появление романа М. Шолохова «Поднятая целина» для кинодраматургии оказалось непосредственным толчком, обусловившим появление ряда серьезных произведений о колхозной деревне. Произведений этих не так много, но все они, с «Поднятой целиной» во главе,—свидетельство расцвета социалистического искусства, захватившего сейчас в свое русло одну из важнейших, коренных и волнующих тем—тему колхозную.

Новые сценарии—сценарии о колхозе—поднимают прежде всего ряд общих вопросов кинодраматургии. Первый из них—проблема связи художника с практикой. В кинематографе роль документальной достоверности изображаемого сильнее, чем в каком бы то ни было из других искусств. Ибо экран—площадка, наиболее зрительно запоминающаяся, наиболее вещественно и пространственно выразительная. То, что в литературе или на театральной площадке может быть заменено психологической атмосферой, на экране требует абсолютной предметной точности. Зритель, относящийся к кинематографу необычайно познавательно, не простит здесь фальши, приблизительности. И вот авторы разбираемых здесь сценариев добросовестно, всерьез обращаются к живому материалу своей темы. Речь идет о «Крестьянах» Ф. Эрмлера и «Бабьем лете» Ю. Либединского. Подвергать здесь разбору сценарий «Поднятая целина», написанный Шолоховым совместно с режиссером Шенгелая, нет необходимости, ибо он написан по прямым следам романа, почти без всяких изменений. В плане же данной статьи интересны самостоятельные произведения кинодраматургии, связанные с «Поднятой целиной» общностью целей, а не прямой инсценировкой сюжета романа.

Творческие коллективы «Крестьян» и «Бабьего лета» во главе со своими авторами начали свою работу с непосредственного переселения на место действия своих произведений. Эрмлер со своими соавторами (Большинцовым и Портновым) полгода прожил безвыездно в свиноводческих колхозах Ленинградской области. Либединский со своими соавторами (Бартеневым и Колотозовым)—в одном из кубанских колхозов.

Фактов, документов, впечатлений было в распоряжении обеих групп более чем достаточно. Но творческая обработка этого потока материала была различна, и различие здесь принципиальное.

Сценарии «Крестьяне» и «Бабье лето» представляют два различных типа связи художника с практикой жизни. В «Крестьянах»—изобилие бытовых зарисовок: тут и колхозный праздник, и пирушка (эпизод «Пельмени»), и кормежка свиней, и выкорчевывание кустарника. Но ни в одном случае такой эпизод не приобретает самодовлеющего значения. Каждый из них задуман так, что является необходимой обстановкой, выявляющей классовое поведение людей, каждый бытовый штрих работает на драматургию сценария. Эпизод «Пельмени», казалось бы, чисто бытовой—вот, мол, как дружно и тепло отдыхают за вкусным угощением и, чего греха таить, за чаркой ударники колхоза, вот оно—бытовое выражение зажиточной жизни. Но, оказывается, «пельмени»—выдумка начальника политотдела.

Положение серьезное. Колхозное богатство—породистые свиноматки лишены кормов, о них не позаботились. Логика кулацкой деятельности толкает к разбазариванию—колхозники пустились растаскивать свиней по домам. Как быть, как предотвратить развал колхоза? И начальник политотдела решает использовать гостеприимство деда Анисима—«бригадира молодежной бригады»: поворачивает веселые «пельмени» политически. Застольные споры он умело сводит к мнению большинства колхозного актива: необходимо расчистить кустарник, засеять корма, и незаметно решение принимается. Эпизод, по видимости

бытовой, обстановочный, на самом деле—важное драматургическое звено сценария.

Эпизод дикого свиного концерта необычайно волнует в сценарии, ибо здесь наглядно предстает драматизм всего замысла. В этом реве сконденсировано смятение разных людей колхоза: отчаяние Варвары, для которой дела колхоза—дело жизни, решимость Николая Мироныча—начальника политотдела, скрытое злорадство классового врага—умного и осторожного животновода Герасима Платоныча, трусливое шкурничество Егорки, утащившего первую свинью в собственный хлев.

Сцена голодного свинарника по-настоящему волнует, ибо к ней подтянуты чувства людей, чувства политические. Чигателя, а в перспективе зрителя, охватывает тревога: что же будет с колхозом, кто виноват, как выйти из положения? Иначе говоря, все бытовые сцены, вся колхозная натура «Крестьян» подчинена драматургической логике сценария. Отбор фактического материала шел в направлении главной цели: создания образов человеческой страсти вокруг классовой судьбы—вокруг политического дела. Поэтому авторам «Крестьян», людям по преимуществу городского быта, удалось стать на путь отбора подлинно типического материала. Отсюда—сквозное действие сценария, отсутствие длиннот, ненужных сцен. Отсюда—краткость экспозиции, напряженность завязки.

В самом деле, в первой части «Крестьян» дана завязка всех узловых линий сценария. Здесь центральный персонаж сценария—Егорка, которого колхоз поставил на ноги, который поддается страсти собственности. Здесь и тонкая игра Герасима на егоркином благополучии, здесь и тоскливое недоумение егоркиной жены Нюши: «не надо бы таскать колхозную свинью в дом, колхоз развалится, что с нами будет». Здесь и узловая линия Герасима—Варвары, завязка темы переплетения семейной трагедии с трагедией политической. Здесь и образ деда Анисима—колхозного энтузиаста, ожившего на старости лет. Здесь и бессловесный, но крикливый герой сценария—свинья.

Мера драматургического таланта Ф. Эрмлера, мера скупого последовательного логического развертывания действия определена здесь прежде всего мерой отбора материала типического, обобщенного итога многих наблюдений.

Иначе обстоит дело в «Бабьем лете». И здесь нет нужды заподозреть достоверность фактов, в нем данных. И здесь налицо—непосредственное столкновение с самой жизнью. Но художественное отношение авторов к этим фактам здесь особое. Оно характерно удивлением, потрясенностью фактами. Замечательных фактов так много, что связь между ними ускользает, выхватывается наиболее яркое и парадоксальное с точки зрения наблюдателя. Отсюда—стремление найти вещи, в которых весь поток фактов можно было бы разом сгустить, найти в вещах сконденсированное выражение отношений. Творческое внимание направлено не на драматизованную логику классовых отношений через логику поступков и чувств, а на вещественное их выражение.

Ю. Либединский в «Бабьем лете» пришел к непомерной гиперболизации вещей, за которой классовые отношения в колхозе уже не раскрываются, а, наоборот, мистифицируются.

Через весь сценарий проходит, как центральное драматургическое звено, кулацкая сбруя. Сбрую кулак предлагает спрятать председателю колхоза—своему единомышленнику, ибо, покамест она цела, собственность несокрушима. Сбруя звенит в станице, по разным углам, вызывая сомнения, страх, вожделения, таинственные поэтические россказни. Мечты о сбруе не дают покоя лодырю и маловеру Перебейносу. Сбрую неожиданно прячет и ревниво оберегает колхозный энтузиаст, инспектор по качеству—дед Танцюра. Из-за сбруи он чуть не убивает своего внука, посягнувшего на нее. Сбруя поддерживает дух, казалось бы, уже окончательно сломленного кулака Лазебного, сбруя венчает дело—ее самолично возвращает колхозу дед Танцюра, убежденный, наконец, в победе.

Сбруя приобретает в сценарии значение центра, к которому стягиваются все его нити, значение непонятной, мистической, буквально «нечистой» силы.

Повидимому, идя по следам «Поднятой целины», Ю. Либединский стремился придать злополучной сбруе функцию желтого портфеля, о котором мечтает у Шолохова дед Щукарь. Но в «Поднятой целине» портфель Щукаря — штрих, свидетельство того, как, с трудом освобождаясь от груза векового идиотизма деревенской жизни, Щукарь овеществляет свои мечты о славе, о богатстве, о власти трудового человека в вещи—портфеле. А вот сбруя Ю. Либединского не имеет в сценарии такой функции.

15 лет советского кино. Присвоено звание засл. деятеля искусств кинорежиссерам: О. И. Преображенской, Я. А. Протазанову, Г. Л. Рошалю

Весь сценарий «Бабье лето» наполнен эффектными эпизодами: убийство кулаком собственного сына, использование его могилы для сокрытия хлеба, раскопки на кладбище, одиночество и блуждание тоскующего кулака. Достоверно ли все это? В этом нет нужды сомневаться. Но дело здесь в принципе отбора материала, в стремлении выбрать факты, сами по себе поразительные, сами по себе свидетельствующие о путях и перепутьях классовой борьбы вокруг колхоза. Такой отбор порожден не творческой смелостью, а, наоборот, боязнью шаблонных ситуаций. А вот Эрмлер, продолжая в этом отношении традиции «Встречного», не боится брать факты обыденные, будничные. В «Крестьянах» не гоняются с оружием в руках за кулаком, не пугаются мистических предметов, не раскапывают могил. В «Крестьянах» происходит простое дело—живет животноводческий колхоз. Но все факты его жизни стянуты драматургически к центральному моменту—гибели Варвары—образу борьбы за колхозное счастье, и отсюда—убедительность, отсюда—развертывание логики классовых отношений, отсюда—волнение за судьбы героев.

Ю. Либединскому, стремившемуся, по собственному признанию, разрешить в «Бабьем лете» ряд литературных задач, придется признать здесь принципиальное превосходство того художественного типа связи с практикой действительности, какой дан в произведении кинодраматургии — «Крестьянах».

〰

По своей конкретной теме «Крестьяне» и «Бабье лето» отличаются друг от друга историческим местом развернутых в них событий. По своей исторической канве все три произведения выстраиваются в последовательный ряд: «Поднятая целина»—период разгара ликвидации кулачества и организации колхозов; «Бабье лето»—яростное сопротивление, агония кулака, разбитого по главной линии, как социальная сила; «Крестьяне»—развернутое строительство колхозов, борьба за зажиточную жизнь, проникновение кулака внутрь колхоза и осторожное вредительство, «тихой сапой»—одним словом, наши дни. Но при различии конкретно исторической темы идейное содержание всех трех произведений одинаково. Идея колхозного счастья и борьбы за него об'единяет их. Отсюда в специальную проблему вырастает образ положительного героя колхозного строя, образ руководителя в борьбе. И в «Крестьянах», и в «Бабьем лете»—это образ начальника политотдела.

〰

Как выглядит образ положительного героя, по существу образ вождя, в рассматриваемых сценариях? В сценарии «Бабье лето» начальник политотдела Михаил Березкин умен, осторожен, симпатичен. Но вся беда в том, что он—лишь вдумчивый регистратор борьбы, ее признаков и переломов. Он—пассивный свидетель, сразу же по приезде догадывающийся: «непременно кто-то в колхозе гадит». Но деятельность его—главным образом психологическая. Все его подозрения ни разу на протяжении всего сценария не связаны хотя бы с косвенными отдаленными реальными уликами, они все время внутри сознания, неожиданно прорвавшись в развязке, когда Чер-

15 лет советского кино. Присвоено звание засл. деятеля искусств кинорежиссерам: Ю. В. Тарич, Н. С. Шенгелая, С. И. Юткевичу

ноглаза разоблачает взбунтовавшаяся дочь Ульяна.

Начальник политотдела все знает, все понимает, но он проходит через весь сценарий, не вмешиваясь в ход событий, не поворачивая их. Он дан как внешний символ советского строя, как об'ект борьбы, а не как ее действующий герой. Он с понимающей улыбкой принимает все результаты счастливой развязки, наживая себе в структуре сценария незаслуженный капитал, заработанный другими персонажами. Поэтому-то, по сути дела, он и не приобрел этого капитала в чувствах читателя. Его не за что любить в этом сценарии.

В «Крестьянах» начальник политотдела—значительно более высокий этап в создании такого образа. Николай Мироныч тоже умен, тоже осторожен. Но его ум проверен человеческими отношениями, проявляется житейски. Он хитрит, где нужно, он по-крестьянски себе на уме, и именно такие проявления любят и ценят в нем колхозники. Вот пример: кризис кормов, угроза развала вызывает брожение умов. Рядовой колхозник задает вопрос: «Как быть, ежели сапог жмет, сбросить его, что ли?» И на осторожный, двусмысленный намек начальник политотдела отвечает в том же тоне: «А у тебя как, оба сапога жмут или один?»—и на недоуменный ответ: «один», усмехаясь, резюмирует: «А, может, нога у тебя кривая, а на сапог зря жалуешься».

Он чрезвычайно тонко завоевывает доверие и любовь стрелявшего в него по кулацкому наущению двоедушного раба собственности — Егорки. К начальнику политотдела идут советоваться, как назвать новорожденного. Когда он ранен, все колхозные бабы несут ему на поправку молока. В отличие от Березкина из «Бабьего лета» он в решающих случая активен, в нем ясен трезвый боевой дух.

〰

Оба сценария по ряду своих признаков задуманы как новый шаг в движении жанра колхозной кинодраматургии. Оба они задуманы как оптимистическая трагедия.

Это значит: движущие силы произведения в образах капиталистической и колхозной деревни противопоставлены друг другу до конца и идея победы социализма должна проходить по всему руслу сценария, пронизывать все его коллизии, все наиболее острые эпизоды, все жертвы и потери.

Оптимистическая трагедия—жанр героический. Этим об'ясняется главная причина беспримерного успеха «Чапаева», об'единившего лучшие чувства лучших людей страны. Неожиданно об'явились старые чапаевцы, ивановские ткачи,—одним словом, люди, взволнованно откликнувшиеся именно на героику «Чапаева», на идею победы, звучащую в нем, не смолкающую и в момент гибель героя. И, не занимаясь канонизацией «Чапаева», можно с уверенностью оценить жанр этой картины, как жанр оптимистической трагедии.

Именно так на материале современной колхозной действительности задуманы сценарии: «Бабье лето» и «Крестьяне».

«Крестьяне» — сценарий, действительно стоящий на пути создания такого жанра благодаря отбору коренных, а не случайных фактов колхозной жизни, благодаря наличию подлинного драматизма во внутри-

15 лет советского кино. Присвоено звание засл. деятеля искусств кинооператорам: А. Д. Головня, А. Н. Москвину, худ. руковод. А. В. Пиотровскому

колхозных коллизиях, связыванию всех узлов в единый центр — столкновение собственности кулацкой и колхозной, благодаря атмосфере энтузиазма и уверенности в окончательной победе колхоза, атмосфере, составляющей основное эмоциональное содержание фильма.

Вот почему самые мрачные по своему прямому содержанию эпизоды «Крестьян» — смерть Варвары, надгробная клятва, покушение на начальника политотдела — воспринимаются здесь именно в жанре оптимистической трагедии. Ибо Варвара погибла в борьбе за колхозное счастье, ибо гибель ее — узловой момент, развязывание которого означает в сценарии движение его ведущей идеи — непреодолимой, неистребимой победы колхоза. И еще дело в том, что «Крестьяне» чрезвычайно «человеческий» сценарий, наделенный живыми чувствами, теплотой неподдельного переживания. Это, конечно, тоже неотъемлемое свойство оптимистической трагедии.

У нас очень много слов произносилось по поводу пресловутой шекспиризации. Это понятие принято раскрывать в известной формуле о типических характерах и типических обстоятельствах, добавляя еще вторую цитату из Энгельса насчет «шекспировской живости изложения». Этим небогатым доотказа заталмуженным инвентарем исчерпывается в нашей критике понятие шекспиризации. А, между тем, если уже всерьез говорить о наследии шекспировской драматургии, то главное в нем заключается в конфликте больших человеческих страстей, классово и исторически типических. Макбет одержим страстью к власти, Шейлок — богатства, Отелло — ревностью. И разве эта «одержимость» делает их образы условными, лишает реальной силы? Разве она порождает однолинейность образа? Разве лишены они разносторонности? Шекспиризация — это, прежде всего, драматургия больших страстей.

Политическая и художественная сила замысла «Крестьян» заключается именно в столкновении двух страстей — страсти частнособственнической и страсти колхозной, в их конфликте, влиянии на семью, быт, культуру в советской деревне наших дней. Этот замысел реализован в ряде решающих драматургических линий сценария и определяет его «человечность», его взволнованность.

Что же касается «Бабьего лета», то его жанровый замысел не осуществился потому, что весь сценарий распался на ряд гиперболизированных, парадоксальных эпизодов, связанных между собой искусственно, но не слишком искусно придуманными мотивировками.

В «Бабьем лете» логика классового поведения героев подменена «удивительными происшествиями», внутренне разорванными, застывшими в потрясенном ими авторском сознании. Поэтому трагичны, вернее поразительны отдельные моменты сценария, но нет оптимистической трагедии. Ее нет потому же, почему отсутствует осуществление самой идеи «бабьего лета», т. е. идеи цветения, победного плодородия, апофеоза зажиточной жизни.

Осуществлен апофеоз другого качества — постановочный финал. Узловые линии сценария скрещиваются настолько механически, не задевая друг друга логикой своего внутреннего движения, разрешение всех кон-

15 лет советского кино. Присвоено звание засл. деятеля искусств художнику Е. Е. Эней, кинорежиссерам хроники Я. Посельскому и М. Кауфман

фликтов настолько упрощено — оно сведено к моменту поимки и физического разоружения кулака, что цветущая концовка приобрела внешний характер. Больно уж легко по существу, хотя и очень эффектно по внешности, завоевано это цветение. Чувства людей подтянуты к этой заключительной праздничной сцене искусственно. В «Бабьем лете» оптимистическая трагедия не состоялась ни структурно, ни эмоционально.

Подход к произведениям кинодраматургии как к самостоятельному виду литературного творчества требует и специального внимания к языку этих произведений. Тем более, что здесь прямо сталкиваются проблемы языка литературного и киноязыка, т. е. словесно выраженных средств специфически зрительной выразительности.

С этой точки зрения бросается в глаза резкое различие в языке «Бабьего лета» и «Крестьян». Было бы неверно относить это различие за счет профессиональных особенностей авторов. Эрмлер, мол, прежде всего кинематографист, Либединский—прежде всего писатель. Ведь Либединский писал свой сценарий в соавторстве с опытными кинематографистами — Бартеневым и Колотозовым. Следовательно, такое об'яснение опровергают факты.

Литературное качество языка обоих сценариев тесно связано с общими идейно-стилевыми их особенностями.

Если попытаться проследить особенности языка, каким написано «Бабье лето», то можно отметить близость его к языку сценариев старого типа, т. е. тех не столь давних времен, когда сценарий третировался безоговорочно как сырьевая база, режиссерская заготовка и обсуждение языка сценария считалось ненужным, праздным делом. Это—такой язык, в котором крайне скупы характеристики персонажей, обрисовка атмосферы совершаемого действия крайне скудная. Задача авторского текста в такой языковой структуре сценария сводится к зрительным ремаркам для режиссера.

В «Бабьем лете» — такая речевая структура прощупывается не сразу, ибо сценарий достаточно многословен, но более внимательный глаз, рассчитывающий к тому же на экранизацию написанного, обнаружит в нем именно это качество языка. В сценарии обнаруживается целый ряд эпизодов, изображающих не самое действие, а намек на него, действие подразумеваемое. Таким обкрадыванием зрителя выглядит эпизод разговора начальника политотдела с активистом Кондрой, которому якобы в день поисков хлеба ранили камнем голову — ни самой сцены покушения, ни ее зрительно выраженных мотивировок нет. Таким же изображением того, чего не было, чего зритель не видел, выглядит сцена Ульяны и Антона Танцюры, где он сообщает ей о подлинной причине смерти ее жениха, тайно убитого кулаком-отцом. Как ему стало это известным, почему так двусмысленно поведение этого молодого колхозника-энтузиаста — все это остается за кадром. Все это подменено «значительными» фразами: «Да такого и зверь не сделает» (Ульяна), «Для тебя, Уленька, ведь на что я решился» (Антон) и т. д. Зрителю предоставляется догадываться, о чем идет речь, связывать ее с событиями.

15 лет советского кино. Присвоено звание засл. артиста республики кинорежиссерам: В. М. Петрову, А. Л. Птушко, Э. И. Шуб.

«Чувствительный» текст на самом деле оказывается взваливанием на плечи режиссера самого реального содержания эпизода. И режиссеру при постановке такого сценария пришлось бы крайне туго. Ему пришлось бы иметь дело с текстом, кинематографически пустым, ибо нельзя изображать на экране то, что не происходит.

Соотношение литературного языка и языка кинематографического в «Бабьем лете» такое же, как и соотношение частей его сюжета. Подобно тому, как в развертывании действия огромное количество выразительных деталей отдано его главным криминальным столкновениям: сыноубийство, сцена на кладбище, стрельба двух струсивших кулаков друг в друга, а все остальные события осуществлены неряшливо, мотивированы невразумительно,—соотношение литературного и кинематографического языка распределяется по этому же пути. В сцене убийства сын кулака выглядит так: «молодой парень, босой, в белой, распахнутой на груди рубахе, рот его кривится от усталости, он дышит с хрипом, задыхается, в красивом лице его есть какая-то болезненная хрупкость, черные молодые усы оттеняют бледноголубоватую, как снятое молоко, кожу».

Так же детально дано яростное самоуничтожение кулака: «Лазебный с топором в руках идет по саду. Вокруг него вишневые цветы, покрытые каплями отошедшего дождя, набухшие бутоны яблочного цвета. Он с тоской и злобой оглядывает белое цветение и вдруг смаху кладет топором молодое деревцо; цепляясь за ветви соседей, дерево тотчас со стоном падает. Сок, как кровь из раны, брызжет из пруба. Удар топором — и еще здесь дерево падает. Еще. И еще одно. Шумят и стонут деревья. А он стервенеет. Бормоча что то непонятное, весь осыпанный белыми лепестками, он рубит и рубит. Облака белых цветов лежат на земле... Наконец, тяжело переводя дыхание, он останавливается, оглядывает порубленный сад: медленно, тяжело направляется в хату... Здесь полутьма, дневной свет проникает сквозь тонкие щели в ставнях, да перед иконами, тускло мигая, догорают лампады. Попрежнему держа в руках топор, Лазебный с тоской, словно ища спасения, оглядывает все это грозное, родное, свое. Взгляд его задерживается на иконах. Он поднимает руку, чтобы перекреститься, но, не донеся ее до лба, вдруг с яростью хряскает топором по иконам. Иконы вдребезги рассыпаются. А Лазебный крушит топором все — мебель, двуспальную кровать, посуду, в исступлении рубит стены». И дальше следует длинное описание внезапно зазвеневшей сбруи и длинной гаммы кулацких чувств, с этим звоном связанных.

Так подробно описаны, рассыпаясь по предметным деталям, все «страшные» эпизоды сценария. Что же касается сцен, попавших в сценарии в положение промежуточных, хотя по существу дела, крайне важных, то здесь описание совсем иное. Сцена кануна уборочной кампании, сцена, драматургически завершающая всю линию добычи зерна и организации урожая, сцена, завязывающая новый узел конфликтов вокруг распределения богатства, сцена переломная — выглядит вяло не только в сюжетном отношении, но и написана невыразительным, тусклым языком: «В синей тем-

15 лет советского кино. Присвоено звание засл. артиста республики киноартистам: Б. В. Барнету, Б. Блинову, Н. Г. Вачнадзе

ноте ночи угадываются широкие просторы полей. Край неба бледнеет, там зарождается утро, в слабом его свете проступают неясные очертания громоздких машин. Ночь наполнена туманом, приглушенным говором... Шаги двух людей... Появляются яркие круги двух ручных электрических фонарей... В темноте видны фигуры Михаила и Кондры. Круг электрического фонаря пробежал по земле, выхватил подводу неспящих людей, остановился на уборочных машинах — Михаил и Кондра подошли к ним. Кондра показывает, Михаил проверяет. Михаил довольно кивнул головой, они пошли дальше. Новая группа уборочных машин, и снова Кондра показывает, Михаил проверяет». И далее: «Бригада Антона в стройном порядке двинулась на массив пшеницы. Работа идет с той четкостью, которая свойственна военнотехнической части во время боя».

Иначе говоря, кульминационная сцена и в сюжетном и в эмоциональном отношении превратилась в сцену обзорную. Глаз автора становится близоруким, он не видит волнующих деталей, язык этого эпизода сухо деляческий. «Показывает, проверяет» — это ведь чистейшая ремарка. И режиссеру уже самому приходится создавать предметно выраженную эмоциональную атмосферу эпизода. В таких «нестрашных» сценах язык «Бабьего лета» становится лаконическим и бесцветным.

Таково соотношение литературного и кинематографического языка в «Бабьем лете» в зависимости от того, что оказывается для автора главным и что — второстепенным. В сценах сгущенного действия (убийство, кладбище и др.) текст подробный, с упором на невысказанные чувства, многозначительные недомолвки. В сценах действия ослабленного, а по сути дела, внутренне сильных, опорных — язык холоден, отвлеченно рассудочен, сведен к бессодержательным ремаркам.

В литературном языке «Бабьего лета» сильно ощущаются следы «крестьянского» стилизаторства.

Так в образе скептического лодыря Ираклия Перебейнос, очарованного кулацкой сбруей, стилизована мечтательная приверженность кулацкой эстетике есенинского толка. «И такая это красота, поглядишь, сердце падает, серебро сверкает, золото горит, от самоцветных камней на очи слезу вышибает, а как запряжет, тряхнет, гикнет — кисти синие, красные, желтые, разлетятся, а она заиграет, а она зазвенит» — под этот завораживающий сказ колхозники бросают работу. Перебейнос «заставляет их в лад ему повести плечами, притопнуть, усмехнуться, двинуть бровью».

Такое стилизаторство тем досаднее, что Перебейнос, сделанный в сценарии на одном лишь штрихе — плененности сбруей, претендует, по мысли автора, на значение типической фигуры.

Между тем, эстетизация кулацкого фольклора, давно потерявшая жизненные корни, почти окончательно изжитая в поэзии, где она более долго держалась, менее всего имеет право на жизнь в киноискусстве, искусстве обобщающего зрелища. Не так, не в такой форме, гиперболизированной в сценарии Ю. Либединского, сказываются сейчас пережитки патриархально-кулацкого сознания в деревне. Стилизаторски звучит постоянная поговорка Антона Танцюры: «Пря-

мо не чешись», употребляемая им кстати и некстати, во всех ситуациях.

Стилизаторски выглядят житейские афоризмы деда Танцюры, в котором ощущаются бледные отсветы образа деда Щукаря. Но дед Щукарь трагикомичен, социально выразителен. Дед Танцюра неясен, ибо в нем скучное морализирование неоправданными путями соединено с трусливой приверженностью старине — все той же сбруе. Это—явно эпигонский образ.

Языковое стилизаторство «Бабьего лета», конечно, не заранее заданное, оно не входило в авторские намерения. Оно — неизбежное следствие общего соотношения движущих сил сценария.

Главное в литературном языке «Крестьян» — отражение пролетарской городской культуры, специфически переработанной колхозной деревней. И дело не только в том, что девушки на вечеринке носят городскую обувь и шелковые платья. Дело в речевой характеристике героев. Когда Егорка, ссорясь с Нюшей из-за приведенной в собственный хлев колхозной свиньи, ругает жену: «Примадонна», а потом, рассвирепев, бьет ее и говорит: «У, кулацкая гнида», то в том и другом случае отражены новые, привнесенные городскими формулировками классовые понятия о добродетели и пороке.

Когда скрытый кулак Герасим формулирует смятение в колхозе фразой: «Мужик, он мужиком и останется», то здесь — афоризм векового застоя, закрепляемого кулаком в своих классовых целях.

Варвара, рассказывающая мужу свои мечты о будущем сыне, находит удивительные словесные сочетания мотивов: «родителям на утешение» и «героя советской власти». Она мечтает: «Сын будет хороший, ласковый, толстый, вырастет, как дубок на солнце... такой будет, такой... мы его на показ повезем в Москву. Спросят, чей такой.— Колхозный. А кто ему батька, кто ему матка? Мы наградим, скажут, орденом за то, что такого героя советской власти родила. И всех кулаков и воров он сошлет в далекую Сибирь, и политотдел и ГПУ будут его любить и слушаться. И будет он родителям на радость».

Прибаутки деда Анисима: «были бы пельмени, а актив найдется» — все это вместе не только индивидуальные речевые особенности героев «Крестьян»,—здесь явление более значительное, здесь борьба социалистической и кулацкой практики отражена в языковом сознании героев.

Лаконизм и сгущенная выразительность языка «Крестьян» — следствие драматизма ситуаций, драматизма внутренних классовых отношений, а не изолированно взятых потрясающих происшествий. Такой лаконизм — всегда характеристика, а не ремарка. Однако нередко лаконизм языка «Крестьян» перерастает в преувеличение. И это качество связано с одной из общих сторон эрмлеровского стиля.

В «Обломке империи» и во «Встречном» ряд поворотных пунктов в движении образа героя дан с угловатой истеричностью, подменяющей собой напряжение страстей. Таковы все батальные сцены «Обломка империи», такова линия вредителя во «Встречном». Таковы и отдельные немаловажные моменты «Крестьян», достигающие наибольшей силы в монологе кулака Герасима, яростном и свирепом.

Вся сцена тайной встречи с матерью проведена в плане приподнятой условной героики кулака и выпадает из общего героического стиля сценария — стиля героики сдержанной, движимой внутренней логикой борьбы, а не судорожными выкриками. Герасим напыщенно клянется: «Я такое сотворю, что пресвятая дева в страхе глаза закроет», «телом христовым клянусь» и т. д.

В том же плане дан и эпизод кулацкой вспышки. В бешеном пролете Герасима на коне под яростный говор его идут в сногсшибательном темпе кадры, реализующие смену представлений в разгоряченном мозгу героя: лицо начальника политотдела, кустарник, свинарник, Варвара, стон матери.

Падение Николая Мироныча от предательского удара Егорки тоже сопровождается подобным умозрительным калейдоскопом: мелькают лица Герасима, Егорки, Костьки, т. е. мелькает мысль о кулацкой мести.

В этой излишней приподнятости, подчас истеричности заключаются недостатки сценария «Крестьян» — литературного произведения, движущегося по пути героического монументализма чувств — основному пути развития нашего социалистического искусства.

Артистка Е. Юнгер в роли Варвары и засл. арт. А. Петров в роли Герасима в фильме «Крестьяне». Реж. Ф. Эрмлер, оператор А. Гинцбург

Кадр из фильма «Последние крестоносцы».
Реж. С. Долидзе, произв. Госкинпрома Грузии

В поисках стиля

В. ПОПОВ

В течение 1934 г. Госкинпром Грузии выпустил на экран несколько интересных фильмов, которые заставили критиков вспомнить о проблеме национального киностиля. Фильмы эти—«Последний маскарад», «Последние крестоносцы», «До скорого свидания» и другие—были хорошо встречены в печати. Рецензенты не скупились на похвалы и режиссеры, видимо, не могли пожаловаться на невнимательное отношение к их работе.

Нужно, однако, признать, что работа Госкинпрома Грузии не получила до сих пор должной критической оценки. Причина этого явления коренится в том, что большинство пишущих в наших газетах и журналах ограничивается рецензированием отдельного фильма, оставляя в забвении творческий путь, который проходят киноорганизация и отдельные ее работники. Наша критика действует «спазматически» — от фильма к фильму, лишь в очень редких случаях обобщая опыт мастеров киноискусства.

Под'ем советского киноискусства, давшего ряд значительных фильмов в течение 1934 г., требует от нашей критики соответственного повышения чувства ответственности и искренности при оценке того или иного произведения. Снижение требований, которое часто наблюдается по отношению к продукции национальных киноорганизаций, является своеобразным проявлением великодержавного шовинизма в вопросах национального искусства и культуры.

«Суть национального вопроса в РСФСР, — говорил тов. Сталин на X с'езде партии, — состоит в том, чтобы уничтожить ту отсталость (хозяйственную, политическую, культурную) национальностей, которую они унаследовали от прошлого, чтобы дать возможность отсталым народам догнать центральную Россию и в государственном, и в культурном, и в хозяйственном отношениях».

Это положение, требует особой четкости в разработке проблем развития национальной кинематографии и оценке продукции национальных киноорганизаций.

Белла Баллаш в своей статье «Рождение национального стиля» («Киногазета» № 43), исходя из верного положения, дает ошибочный анализ путей развития национального киноискусства. Он пишет: «Наша линия — быть социалистическими по содержанию и национальными по форме. Это значит — сходиться по содержанию (везде быть социалистическими) и различаться по форме. Различия в форме можно достигнуть лишь путем различной стилизации сходного содержания».

Несмотря на кажущуюся ясность этого положения, оно в корне неверно, так как сводит проблему национальной формы к формальной стилизации. Между тем замедленное развитие национального киностиля вызвано практикой формализма на национальных кинофабриках, когда оригинальный почерк кинорежиссеров, элементы стилизации, экзотического орнамента принимались за рождение стиля.

Марксистское искусствоведение в отличие от формализма стоит на точке зрения единства формы и содержания. Быть социалистическими по содержанию — это значит руководствоваться в своем творчестве социалистическими идеями, т. е. марксистским пониманием истории общественной жизни и психологии человека. Это, однако, не значит, что художник должен отвлекаться от всех конкретных особенностей национального быта, культуры, природы, искусства и форм классовой борьбы. В искании национального стиля одинаково неверно итти как по пути натурализма, приводящего к смакованию экзотического материала, так и по пути произвольной, формальной стилизации.

Национальная форма может родиться только в том случае, когда наши художники найдут конкретное выражение национальных характеров, когда классовая при-

15 лет советского кино. Присвоено звание засл. артиста республики киноартистам: А. И. Войцик, Т. И. Гурецкой, Е. Г. Егоровой

рода будет выражена в ее национальных чертах.

Немного истории

Спустя несколько дней после 25 февраля 1921 г., дня установления советской власти в Грузии, при Наркомпросе Грузии была организована киносекция, перед которой была поставлена задача восстановить кинопроизводство. Через несколько месяцев, в октябре 1921 г., во дворе железнодорожных мастерских в Тифлисе заработал киноаппарат. Режиссер Перестиани начал съемку картины «Арсен Джорджиашвили», с которой и начинается история советской кинематографии в Грузии.

Однако дату рождения истинно советского, национального и революционного киноискусства следует отнести к значительно более позднему времени. Первые годы деятельности Госкинпрома, связанные с именами режиссеров Барского, Перестиани, Цуцунава, прошли под знаком сильного влияния русского дореволюционного и зарубежного кинопроизводства. В эти годы революционная тематика имеет ничтожный удельный вес в продукции Госкинпрома. Режиссеры охотно снимают аполитичные фильмы, рассчитанные на вкус среднего городского обывателя. Таковы, например, фильмы режиссера Барского, спекулировавшего на популярности классических произведений русской литературы (серия «Герой нашего времени» по Лермонтову, «Казаки» по Л. Толстому). Грузия (ее прошлое и революционное настоящее) интересовала этих режиссеров, главным образом, со стороны внешних особенностей природы и быта, позволявших без особенных творческих усилий и при полном отсутствии понимания характера и истории народа, делать фильмы, богатые внешней показной экзотикой.

Одной из основных причин бессодержательности, безыдейности и дурного вкуса фильмов этого периода надо признать от-

Кадр из фильма «Элисо» реж. Н. Шенгелая, произв. Госкинпрома Грузии

15 лет советского кино. Присвоено звание засл. артиста республики киноартистам: С. П. Комарову, Е. А. Кузьминой, А. А. Костричкину

сутствие на производстве кинодраматургов, заставлявшее режиссеров самостоятельно писать сценарии по испытанным рецептам ханжонковской и дранковской «драматургии». Новое содержание не вмещалось в старые формы, и эти формы разрушали даже то лучшее из классического наследства, что становилось достоянием нового времени.

Под'ем грузинского киноискусства связан с именами режиссеров Н. Шенгелая, М. Чиаурели, Л. Эсакия, С. Долидзе, Палавандишвили, Гогоберидзе, Макарова и других. Мы хотим рассмотреть здесь пути некоторых представителей этой передовой группы, выявить их сильные стороны и указать на слабости, мешающие их дальнейшему творческому росту и развитию киноискусства Грузии.

Вместе с выпуском «Элисо» (1927/28 г.) режиссера Н. Шенгелая в работе Госкинпрома обозначился резкий перелом. «Молодняк Грузкинпрома ощущает всю глубину своей ответственности перед массами, которым мы должны своей работой облегчать строительство новой жизни. Мы еще недостаточно окрепли и имеем перед собой преграды организационного порядка. Мы нуждаемся в общественной поддержке, мы обращаемся за нею ко всей советской общественности. Наша цель — показать новую, советскую Грузию» (из письма Н. Шенгелая, «Сов. экран», октябрь 1928 г.).

Сейчас можно с полной ответственностью сказать, что творческие работники и художественное руководство Госкинпрома успешно работают над осуществлением этой декларации.

Не случайно то, что сценарий «Элисо» написан писателем и драматургом С. Третьяковым по одноименному произведению грузинского классика второй половины XIX века А. Казбека. Этот писатель вырос среди горского племени Хеви, жизнь которого он знал блестяще. В своей повести

Свадьба. Кадр из фильма «Последний маскарад» реж. М. Чиаурели, опер. А. Поликевич, произв. Госкинпрома Грузии

15 лет советского кино. Присвоено звание засл. артиста республики киноартистам: Л. Кмит, С. З. Магарилл, В. Н. Мясниковой

он рассказывает о драматической борьбе горцев против насилия русской военщины в период колонизации Кавказа и вскрывает внутреннюю драму покоренных народов Кавказа — рознь и вражду племен, воспитанных религией и адатом. Произведение Казбека было прогрессивным для своего времени и совершенно закономерно было его появление на нашем экране в период, когда коммунистической партии и советской власти приходилось бороться с остатками племенной розни среди народов Кавказа. Для автора сценария и режиссера характерно стремление к преодолению экзотики и к выявлению характера народа. Бытовые черты и элементы национального фольклора осмысливаются режиссером по-новому. Лезгинка, затрепанная по эстрадам театров и клубов, служившая чем-то вроде обязательного национального орнамента в ранней продукции Госкинпрома, интересует режиссера не с ее внешней стороны, но как средство выражения характера народа.

Чеченцы изгнаны из родных аулов; их печальная процессия спускается с гор, чтобы обрести где-то в Турции новую родину. Привал в пути. Смерть молодой женщины вызывает в переселенцах припадок тоски и горя по оставленным аулам. Женщины, мужчины, старые и молодые, дети — все бьются в припадке массовой истерии отчаяния. В этот момент, по знаку старейшего, зурначи приходят на помощь. Раздаются звуки лезгинки, в которых сконцентрировалась вся жизненная активность, бодрость и неувядаемая сила горцев.

Музыка оживляет впавших в отчаяние людей. Их слезы высыхают, и почти непроизвольно руки начинают отбивать такт родного танца. В массовой пляске люди

Кадр из фильма «Хабарда» реж. М. Чиаурели, произв. Госкинпрома Грузии

15 лет советского кино. Присвоено звание засл. артиста республики киноартистам: К. Мухутдинову, Л. П. Орловой, Б. Д. Пославскому

обретают утраченные на время силу и веру в счастье.

Этот эпизод и до сих пор может служить образцом правильного понимания национального стиля в киноискусстве. Интересно то, что широкое обобщение, которое Шенгелая вкладывает в лезгинку, хорошо согласуется с реалистическим фоном и действием фильма.

В «Элисо» режиссер Шенгелая проявил себя как многообещающий художник. Ритм картины и отдельных эпизодов, композиция кадров, тщательная разработка мизансцен свидетельствовали о его несомненном даровании.

«Элисо» был первым фильмом, позволявшим уверенно говорить о зарождении своеобразного грузинского стиля в киноискусстве. Фильм этот, однако, не был лишен и ряда ошибок. Шенгеля сильно романтизировал горцев, особенно в части показа внутренних взаимоотношений и конфликтов их среды. Сильная страсть мохевца Важия, реалистически описанная А. Казбеком, страсть, лежащая в характере этого героя, была сильно облагорожена и романтизирована режиссером. Недостаточно также были показаны религиозные и племенные противоречия между Важия и чеченцами — соплеменниками Элисо, позволявшие драматургу и режиссеру значительно усилить и углубить характеры и действие картины. Акцент был сделан на конфликте между горцами и внешним врагом — российским империализмом.

Кадр из фильма «Приданое Жужуны» реж. Палавандашвили, произв. Госкинпрома Грузии

15 лет советского кино. Присвоено звание засл. артиста республики киноартистам: Н. А. Рогожину, Ю. И. Солнцевой, Г. Е. Сергеевой

„26 комиссаров“

Этот фильм не принес ничего нового в развитии национального стиля. В отличие от «Элисо» Шенгелая выступает здесь не в роли национального художника, а скорее как общепролетарский документатор и публицист. Монументальный эпический характер темы и историко-документальный подход к ней автора определили стиль этого произведения, идущий от «интеллектуального кино», от эпических фильм Эйзенштейна.

Сама история, казалось, давала здесь исключительный по яркости и остроте положения материал для постановщиков, материал сам собою формировавшийся в почти законченный драматургически и сюжетно слаженный сценарий. Но, видимо, так только казалось. Сценарист Шенгелая оказался неизмеримо слабее Шенгелая-режиссера. Ученый или публицист совершенно закономерно абстрагирует явления от ряда частностей. Художник, рассчитывающий своим произведением воздействовать и на мысли и на чувства зрителей, должен восстанавливать явления с максимальной жизненной полнотой. Герои фильма, в том числе Шаумян, Джапаридзе и другие комиссары из числа 26, не были никак индивидуализированы, они оказались обезличенными в пределах своего коллектива. Драматическая страница нашей истории нашла поверхностное отражение, так как внутреннее состояние и характеры революционеров и их врагов не были раскрыты в фильме. Заимствуя выражение у Энгельса, можно сказать, что «личность растворилась в принципе». В «26 комиссарах» режиссера Шенгелая мы находим яркое подтверждение того

Кадр из фильма «Последние крестоносцы», реж. Сико Долидзе, произв. Госкинпрома Грузии

15 лет советского кино. Присвоено звание засл. артиста республики киноартистам: А. С. Хохловой, М. В. Цесарской, И. П. Чувелеву

положения, что вопросы художественной формы кинофильма неразрывно связаны с качеством того драматургического материала, который режиссер кладет в основу своей работы. Нельзя сказать, что Шенгелая не внес ничего от своей художественной индивидуальности в тот стиль, начало которого было положено Эйзенштейном. Композиция кадров картины, решение мизансцен, движения и позы актеров отличаются великолепной скульптурной монументальностью. Такова, например, сцена расстрела. Но за мастерски оформленной фактурой кадров не чувствовалось биения пульса живой истории. Тщательно подобранный типаж был не более, чем плакатной абстракцией живого человека.

Давая подтверждение роста формального мастерства режиссера, картина «26 комиссаров» никак не исчерпывала своей темы. Советскому кино со временем придется вернуться к этой волнующей странице нашей революционной истории, чтобы найти достойную форму для отражения ее на экране.

Творчество М. Чиаурели

Чиаурели начал работать в кино одновременно с Н. Шенгелая. «Последний маскарад»—это четвертая его работа, позволяющая подвести некоторый итог его творчеству.

После постановки картины «Первый корнет Стрешнев» (совместно с реж. Дзиган) он ставит в 1928 г. в Госкинпроме «Саба». Этот фильм, почти уже забытый сегодня и слабо отмеченный нашей печатью в свое время, заслуживает того, чтобы о нем напомнить.

В «Саба» режиссер только еще ищет средств кинематографического выражения. Его почерк еще очень неуверен и неровен. Он часто пользуется своим опытом в области скульптуры, живописи и театра. Это

Кадр из фильма «Соль Сванетии», реж. М. Колотозов, произв. Госкинпрома Грузии

15 лет советского кино. Присвоено звание засл. артиста республики киноартистам: Б. Т. Чиркову, С. И. Шкурат; награжд. грамотой ЦИК Союза ССР зам. директора кинофабрики Ленфильм М. С. Шостак

сказывается в декоративной и нередко статичной постановке актеров, в стремлении в неподвижной позе или ракурсе передать внутреннее состояние героев.

В содержании «Саба» очень легко обнаружить основную черту Чиаурели как художника. В этом фильме видно его стремление подчинить свое творчество непосредственным задачам социалистического строительства. Фильм имеет четкий адрес. Режиссер обрушивается на мерзость старого быта, который он ненавидит и с которым хочет активно бороться. В «Саба» этот враг — алкоголь. Фильм показывает судьбу трамвайного кондуктора, который, напившись пьяным, уводит трамвай и ранит своего сына. Мелодраматический сюжет используется режиссером служебно, для того, чтобы раскрыть перед зрителем социальный вред алкоголизма. И, несмотря на наивность действия, фильм этой цели достигает.

В своей следующей работе — «Хабарда» — Чиаурели дает острое сатирическое изображение той части грузинской буржуазной интеллигенции, которая, не понимая величия пролетарской революции, цеплялась за обломки старой культуры, провоцируя борьбу со строителями новой жизни. Фильм продолжает идейную и тематическую линию, начатую в «Саба». В гротесковом памфлете режиссер находит свой оригинальный стиль.

В своей последующей работе—звуковой картине «Последний маскарад»—Чиаурели поставил перед собой задачу показать борьбу большевизма с меньшевизмом в Грузии от эпохи революционного подполья, через империалистическую войну, период меньшевистского господства, вплоть до советизации Грузии. «Последний маскарад» — это историческая повесть в эпизодах. Стремление избежать схематизма заставило режиссера проделать исключительную по своим трудностям и полную изобретательской выдумки работу. Каждый кадр, каждая реплика скрывают за собой напряженную борьбу за наиболее лаконичное, исторически точное и в то же время волнующее изложение замысла. Фильм перегружен событиями. И вместе с тем автор показал на этом широком историческом фоне живых людей, наметил условия их роста и их борьбы.

Сложность замысла определила то, что реалистические кадры смонтированы в фильме рядом с кадрами символического содержания и смысла. Острая ирония сатирика и памфлетиста переплетается с лирическими сценами.

Метод изображения изменяется от эпизода к эпизоду, в зависимости от того, какую среду, представителей какого класса показывает режиссер.

Старая дореволюционная Россия, наместник Ермолов, его мать, чиновники, генералы, семья грузинского князя, тыл империалистической войны, меньшевистская Грузии показаны в острой сатирической манере, продолжающей ту линию, которая была намечена еще в «Хабарда». Здесь режиссер работает чрезвычайно уверенно. Гротеск более всего удается ему. Именно так сделаны лучшие из эпизодов картины: поцелуй Тамары и грузинский парламент.

Путь меньшевика Россеба — от револю-

15 лет советского кино. Нагр. грамотой ЦИК Союза ССР бывш. директор Ленфильм: М. П. Шнейдерман, профессор М. Я. Машонкин, фотограф-художник А. П. Штеренберг

ционной фразы к предательству — показан сильно и убедительно, хотя местами режиссер пользуется исключительно рискованными приемами, чтобы показать его превращение. Так, например, проход Россеба, меняющего постепенно солдатскую шинель на министерский фрак, является резким нарушением реальности. Но зритель принимает и приветствует это нарушение, так как оно закономерно связано с той условной, гротесковой манерой, в которой режиссер показывает меньшевизм.

У большинства эпизодов фильма двойная нагрузка: с одной стороны, они передают какое-то реальное событие, с другой — в это событие вкладывается символическое значение. Бегство Россеба, складывающего в свой чемодан драгоценные украшения Тамары, иносказательно передает исторический эпизод бесславного бегства меньшевиков, увезших из Грузии массу материальных и культурных ценностей. Подобных сложных эпизодов в фильме много. Это затрудняет восприятие и требует от зрителя большого напряжения для расшифровки содержания.

Нельзя не сказать о том, что Чиаурели умеет подсказать актеру скупые, но выразительные жесты и выражать сложные психические состояния даже с помощью неподвижных фигур. Игра отца Мито, идущего на казнь, отца Миха, смахивающего слезу после смерти сына и взводящего затвор своего старого карабина, фигура старухи, поднимающейся на гору с вилами в руках, выполнены прекрасно и запоминаются надолго.

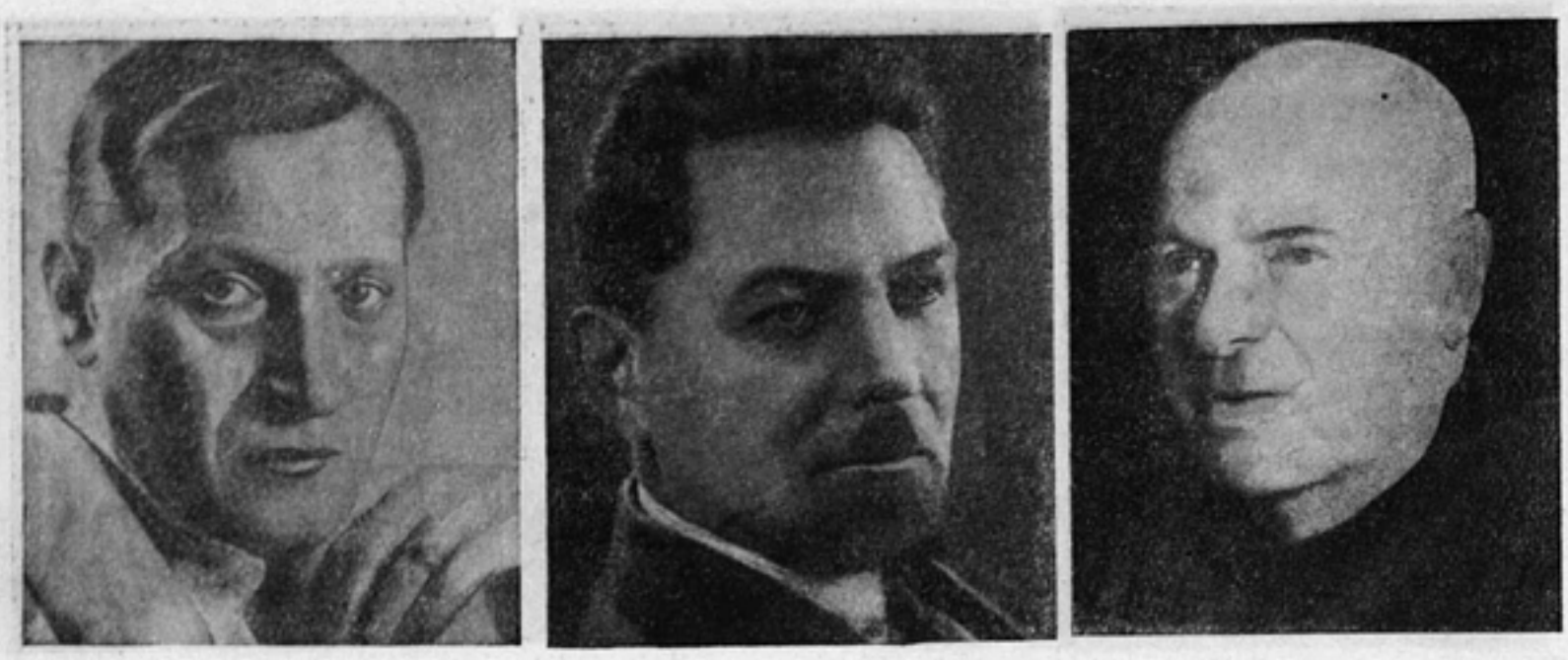
В этих кадрах чувствуется рука мастера, прекрасно владеющего формой и хорошо угадывающего нужный типаж.

Творчество Сико Долидзе

Сико Долидзе—режиссер-этнограф. В его творчестве ярко выражен интерес к жизни небольших горских народов Кавказа. В «Последних крестоносцах» он повествует о ломке патриархального уклада Хевсуретии, о приобщении хевсуров к советской культуре.

Очень легко заподозрить Долидзе в том, что жизнь горских народов интересует его в силу своей внешней красочности и богатства чисто этнографическими или даже экзотическими элементами. Но это не так. Устремления Долидзе проникают глубже. Он показывает ломающееся сознание полупервобытного народа. Торжественность речей, многозначительность и неторопливость движений и поступи людей, так же как и глубокие наполненные воздухом пейзажи гор привлечены режиссером не просто как средство формальной стилизации, но приобретают большую смысловую нагрузку. Спокойный ритм движений актеров, гордая сосредоточенность их лиц подчеркивают монолитность духовного облика этого народа, слагавшегося и остававшегося неизменным в течение столетий. Долидзе показывает, как медленно, но неуклонно входит в сознание героя картины хевсура новое понятие—«класс».

Торжественность фильма определяется не только внешним выражением характера хев-



15 лет советского кино. Награ. грамотой ЦИК Союза ССР фотограф-художник А. Д. Гринберг и назначены персональные пенсии: реж. Сабинскому и рабочему Заболоцкому

суров: зритель узнает о торжественном историческом событии — наступил конец кровавой мести и вековой вражде, трудящиеся разных племен заключают между собою союз, осознав себя как «класс», обращают свою ненависть на истинного врага.

Напомним некоторые фрагменты этой картины.

Она начинается печальным шествием чеченцев-колхозников с телом своего соплеменника — пастуха, убитого хевсурами. Во главе шествия Мусса, чернобородый статный человек с орденом на светлой черкеске. Чеченцы хоронят тело на склоне горы рядом с деревней хевсуров. Мусса превращает похороны в обряд прощания с кровной местью. По его знаку чеченцы втыкают свои кинжалы в землю и обнажают головы. Крупными планами режиссер подчеркивает важность происходящего. Зритель видит, как колеблются некоторые руки, втыкая кинжал в землю. Слишком велика сила привычки отвечать ударом на удар. Они стоят молча, склонив головы, и уходят, оставив надгробие с мирными словами и сепаратором — подарком хевсурам.

Похороны превращены в выразительный немой монолог, в призыв к миру и дружбе.

Заканчивая характеристику «Последних крестоносцев», необходимо отметить важнейшее, что отличает Долидзе—конкретность его творческого мышления, стремление показать действительность в полнокровных образах.

* * *

Очень вдумчиво и интересно подходит к вопросам национальной формы и стиля режиссер Бек-Назаров. В своей статье, посвященной работе над «Пепо» (газета «Кино» № 45, 1934 г.), он пишет: «Как сделать, чтобы национальная форма была бы не просто фактурой, скорлупой художественного образа, а его органической частью, существенным моментом его содержания? При этом необходимо чтобы национальная форма не превратилась в самодовлеющую цель, не осталась предметом любования...»

В его словах мы сталкиваемся с установкой, полярной тому призыву к «формальной стилизации», которую мы слышали из уст Белла Балаша. Базируясь на определении нации, данном т. Сталиным в его работе «Марксизм и национальный вопрос»: «Нации отличаются друг от друга не только по условиям жизни, но и по духовному облику, выражающемуся в особенностях национальной культуры», Бек-Назаров приходит к выводу, что наряду с природой, языком, хозяйственным и бытовым укладом национальный художник должен выразить особенности психического склада или духовный облик народа. Выполнение этого последнего условия требует художественной конкретности образов и характеров. Пример «26 комиссаров» и «Последнего маскарада» доказывает, что в тех случаях, когда художник абстрагирует действительность и начинает оперировать символами или тем, что у нас называлось «средним обобщенным типом», он в большинстве случаев отвлекается также от национального своеобразия характеров своих героев и тем самым от органических решений вопроса национальной формы и стиля.

Мы напоминаем об этом потому, что сегодня в статье Б. Балаша находим аналогичные попытки оправдать ошибки режис-

сера Чиаурели своеобразием жанра его картины.

«Последний маскарад» очень ценное своеобразное и оригинальное явление нашего киноискусства. Но принимать эту вещь целиком и считать, что она знаменует собою рождение национального стиля Грузии было бы ошибкой. Символический характер сценария и ряда эпизодов, обусловленный широтой замысла, никак нельзя считать прогрессивным явлением в развитии кинематографической формы. Символизм Чиаурели является компромиссным выходом из того противоречивого положения, в которое его ставит умозрительный, публицистический характер замысла.

Стремление избежать схемы и умение в условиях ограниченного метража лаконическими приемами создавать волнующие образы должно стать основной линией в дальнейшей работе режиссера. Это требование может быть выполнено только в том случае, когда рядом с режиссером станет равносильный ему по таланту кинодраматург. Рассчитывать на то, что самоотверженная работа над формой и фактурой кадров и эпизода может парализовать погрешности сценария дальше нельзя. Недостатки драматургического материала, который режиссер кладет в основу своей работы, скажутся при всех обстоятельствах.

Вот почему Госкинпрому Грузии, вырастившему в своих стенах группу талантливых, быстро прогрессирующих режиссеров, необходимо срочно мобилизовать все внимание на укрепление сценарной базы фабрики.

Когда на фабрику для серьезной ответственной работы придут писатели и драматурги, когда будут воспитаны кадры сценаристов, только тогда можно будет говорить о том, что созданы все условия для дальнейшего под'ема грузинского киноискусства, для создания фильмов, «национальных по форме и социалистических по содержанию».

Кадр из фильма «Летчики», реж. Ю. Райзман, опер. Л. Косматов

Три картины УКРАИНФИЛЬМА

В. ТУРКИН

„Партизанская дочка“

Во время гражданской войны Гуля еще на руках у матери. Отец ее—партизан. При наступлении белых он уходит с другими односельчанами в лес. Мать Гули везет в лес к партизанам пулемет. Кулак Ступа ее выслеживает и по дороге убивает.

В наши дни — Гуля девочка-подросток. Отец в колхозе. В колхоз втерся Ступа. Вредительствует. У Ступы есть сын Степа, с которым Ступа обращается грубо и которого использует в своей борьбе с попытками разоблачить его прошлое и его вредительство. В конце концов разоблачается вредительство Ступы в колхозе и раскрывается, что он когда-то убил мать Гули. В этом разоблачении играет главную роль Гуля, которой помогает сын Ступы Степа, порывающий связь со своим отцом—убийцей и вредителем. Степу ребята принимают в свою среду.

Такова несложная и четкая фабула «Партизанской дочки» (сценарист Данилевич, режиссер А. С. Маслюков). На этой фабульной канве вышит ряд интересных приключений, в которых главную роль играют дети, участвуют лошадь и собака.

«Партизанская дочка» — содержательная, интересная и тепло сделанная детская картина, которую с удовольствием будут смотреть не только дети, но и взрослые. Прекрасно поданы ребята. Кроме Гули и Степы весело играют эпизодические фигуры «поросячьих шефов» — Мишки и Гальки. Очень хорошо «играют» лошадь и особенно собака—немецкая овчарка.

Молодой режиссер А. С. Маслюков проявил в этой картине много качеств хорошего режиссера детского фильма. Он очень хорошо работает с детьми, дети у него живут на экране, не чувствуется никакой нарочитости в их образах и их игре. Прекрасно работает Маслюков с животными. Если знать методику этой работы, всю ее сложность, то результат, достигнутый Маслюковым, следует признать превосходным. Взрослые поданы несложно, без излишней психологизации, без сложных актерских за-

Г. Королева в роли Гули, кадр из фильма «Партизанская дочка»

Арт. Г. Королева в роли Гули в фильме «Партизанская дочка»

дач. Для детского фильма это вполне закономерно. Однако Маслюкову следует призадуматься над тем, чтобы углубить и усложнить свой метод работы со взрослым актером, полноценно работать с ним, потому что в картине взрослые поданы все-таки схематично.

Взрослые актеры—Г. Баторина в роли матери Гули в прологе, М. Хорош—в роли отца Гули, Я. Осипец—в роли кулака Ступы и Н. Иванов—в роли партизана, впоследствии завхоз в колхозе—создают убедительные портретные образы и просто и выразительно играют. В их игре нет нарочитости подлаживания к детской аудитории и детям, участникам фильма, что иногда бывает со взрослыми актерами в детских фильмах. Приходится пожалеть только о том, что в сценарии не были поставлены для них более серьезные актерские задачи.

Из детей Гуля (Гуля—Королева) в общем хорошо справилась с ответственной ролью энергичной активной девочки-подростка, достойной дочери отца-партизана; кое-где проглядывает в ее игре манерность городской девочки, преодолеваемая однако настойчивостью бдительного режиссера. Труднее всех роль у Степы, кулацкого сына. Игорю Романцову (юному исполнителю роли Степы) пришлось создавать сложный образ мальчика, терпящего грубость отца, чуждающегося других детей и в конце дающего сильную драматическую сцену разоблачения. «Поросячьи шефы» Мишка (Эдик Боярчук) и Галька (Галя Сечковская) очень непосредственны и очень забавны. Особенно Мишка (Эдик Боярчук), у него хорошие внешние данные и чудесная непосредственность в заданной роли.

Снята картина оператором Г. А. Шабановым хорошо. Кое-где проглядывает стремление к красивости, к «хорошенькому» пейзажу. Возможно, что в заснятом материале таких «хорошеньких» пейзажей еще больше. Но бдительность режиссера не допустила их на экран.

Не все ладно с кадром и монтажем. Впрочем, очевидно, только в начале с'емки. Первые кадры картины (мать Гули с дочкой перед домом) плохо организованы и плохо смонтированы.

Но это—мелкие дефекты. В целом же картина хорошая, и с'емочный коллектив показал в этой картине хорошую спаянность, дисциплинированность и уменье работать.

„Счастливый финиш“

Первоначальной темой сценария «Счастливого финиша» (авторы Добровольский, Охрименко и Шульман) было осуждение рекордсменства в спорте и противопоставление ему массовых спортивных достижений, хотя бы и среднего уровня, в частности сдачи норм на значок ГТО.

Это была установка, ошибочность которой признана в жизни (ибо наши советские рекорды принципиально отличны от буржуазных) и которую пришлось менять в сценарии уже в процессе работы. Однако поскольку фабула вещи и ее образы были органически связаны с первоначальной неверной идеей, постольку эта переработка вещи на-ходу не дала органического результата. Рекорд сейчас побивается новым рекордом. Мастер спорта—другим мастером спорта, достигшим мастерства упорной работой и сдавшим установленные нормы на значок ГТО.

«Философия» и «психология» советского рекордсменства в фильме поданы неверно. Рекорд сейчас побивается новым рекордом. ный тип, самоуверенный и завистливый человек, способный на всякую гадость, лишь бы сохранить свое первенство. Он совершенно не наделен теми чувствами (хотя бы внешнего поведения), которые считаются обязательными для советского мастера спорта, который должен быть в спортивной среде учителем, советчиком, тренером, активистом-общественником. Андрей мог быть плохим человеком, но по крайней мере по внешности он должен был бы подчиняться тем нормам поведения, которые предписываются спортсмену советской общественностью. Это не сделано. Поэтому Андрей выглядит рекордсменом буржуазным и на это никто

из его окружающих не обращает внимания. Это, конечно, не соответствует типичным отношениям в советской спортивной среде.

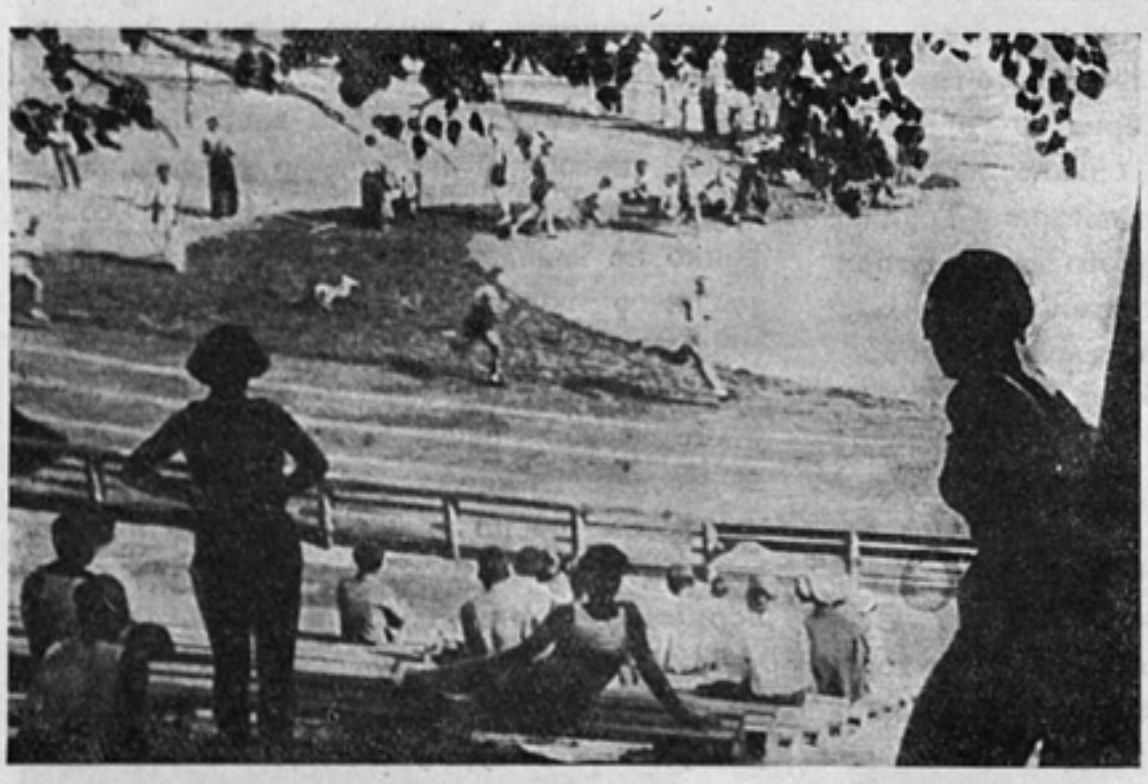
Дело не только в Андрее. И другие положительные по сюжету персонажи взяты ошибочно, только со стороны своих спортивных увлечений. Правда, они показаны на работе, мельком показано их увлечение театральным любительством, Марко—дан радиолюбителем; но все-таки в фильме молодежь не раскрывается во всей полноте своих интеллектуальных, художественных интересов, которые несомненно в жизни молодежи играют огромную роль и отнюдь не вытесняются физкультурой и спортом. Конечно, у отрицательного персонажа могли бы работать одни ноги, а голова могла бы «быть выходной». Положительные персонажи должны были бы получить иную характеристику: они и наукой интересуются, и искусством и политической жизнью и т. д. Можно было не развивать этих мотивов, но в характеристике советской молодежи они необходимы. Благодаря спортивному оголению темы, фабула получилась поверхностной и маловесомой: все дело сведено в конечном счете к мотивам любви, ревности, завоевания сердца девушки, любящей спорт, и спортивным рекордам. Значительных и интересных образов в фильме нет.

При всей серьезности указанных недостатков, преодолеть которые не удалось ни сценаристам, ни режиссеру, вещь не лишена занимательности и показывает празднично и нарядно современную советскую действительность. Это—новый, творимый быт советской страны: новые города, стадионы, новые условия работы и домашней жизни. И в отношениях людей — новые черты. Если забыть о фальшивой постановке образа Андрея, то отношения молодежи (в особенности Марка, Веры, Бориса) подкупают товарищеской теплотой, простотой и ясностью здоровых телом и душой и воспитанных в здоровой социальной атмосфере людей. Впрочем здесь заслуга не только сценария, но и трактовки его режиссером и исполнителями отдельных ролей.

Режиссеру, конечно, можно было бы поставить в вину то, что он не преодолел недостатков сценария, вернее — всех недостатков сценария. Но в конце концов возлагать на него ответственность за сценарий, над которым возилось несколько авторов и который много раз переделывался, не приходится. Режиссер не обязательно должен обладать талантами драматурга. Больше ответственности режиссер несет за выбор исполнителей и создаваемые ими образы. Состав персонажей не силен, и образы, даваемые ими, недостаточно содержательны и значительны. Режиссер умеет строить кадр, обладает достаточным вкусом и хорошо монтирует. Вообще в этой картине П. А. Коломойцев показал себя режиссером, хорошо владеющим техникой режиссерской работы.

Оператор И. И. Шеккер снял картину хорошо, выдержав ее в «светлой манере», много света, солнца, воздуха, что является не только внешностью картины, но и создает атмосферу действия, входит в ее содержание необходимым элементом.

Художник А. В. Боровников очень неплохо выдержал «новостроечный стиль». Он



Кадр из фильма. «Счастливый финиш»

Кадр из фильма «Счастливый финиш»

не предлагает никаких обязательных архитектурных решений. Он дает общее представление о современном стиле в мягкой и благородной манере. Он примиряет этот стиль с классикой. Единственно, что вызывает сомнение,— это фреска во дворце физкультуры, она задумана, конечно, не в манере шаржа, но в такую манеру соскальзывает. Это—маленькая небрежность, впрочем, не очень бросающаяся в глаза.

Актеры: Н. Пенькович (Марко) — молодой и талантливый актер, снимающийся в первый раз (это сказывается в некоторой робости, связанности и нарочитости в движении и мимике) с честью вышел из всех стоящих перед ним трудных задач.

В. Гомоляна (Борис) — хороший киноактер с очень четким движением, экономной и выразительной мимикой, но здесь Гомоляна не в своем амплуа. Он играет спокойного, добродушного парня, в то время как его настоящая роль—роль героя-неврастеника. Меерович вероятно меньше актер и больше спортсмен. Меерович подает себя достаточно ярко в том (хотя и неверном по сценарию) образе, который ему в картине поручен, его движения и игра профессионально четки, выразительны и экономны.

Анна Шубная — простая и приятная по внешности, мягкая, но недостаточно яркая и опытная актриса.

Марина Савицкая хорошо двигается, но у нее совершенно каменное лицо.

А. Кернер нашел внешний образ Лукича, но содержание этого образа настолько незначительно, что артист не мог создать ничего большего.

При всех отмеченных выше недостатках со стороны тематической и художественной (особенно в отношении образов) картина в легкой, занимательной форме и радостных тонах, показывает советскую действительность и советскую молодежь и агитирует за физкультуру и занятие спортом.

„Большая игра“

Тема «Большой игры» (сценарист К. Ф. Исаев, режиссер Г. Н. Тасин) перекликается с темой «Встречного»: люди социалистического строительства, героика трудовых будней, преодоление технических трудностей, сопротивления и вредительства классового врага, победа над собственной отсталостью и переделка человеческого сознания в процессе работы и борьбы.

Отзвуки «Восточного» при желании можно обнаружить и в системе образов «Большой игры» (секретарь ячейки, молодой советский специалист, влюбленная в него девушка, старый специалист вредитель) и в отдельных ситуациях (вредительство через незаметную ошибку в плане, взаимоотношения секретаря ячейки и молодого советского специалиста). Но это только отзвуки «Встречного». «Большая игра» не повторяет этот фильм. Она говорит о том же, но с другими тематическими акцентами: основной темой является провал «Большой игры» (вредительство), затеянной приехавшими из-за границы специалистом иностранцем, и перерождение молодого иностранного специалиста, его ученика. «Большая игра» рассказывает о таких же, как во «Встречном», но не о тех же самых людях: прежде всего в ином образе представлено вредительство — в образе старого иностранного специалиста Ченглера (во «Встречном» вредитель русский инженер). И, наконец, в «Большой игре» даны подобные, но не те же самые события, что во «Встречном».

В такой тематической преемственности нет ничего предосудительного. Напротив, она неизбежна и в искусстве необходима. Типичные отношения и типичные характеры нашей действительности могут дать материал для многочисленных оригинальных художественных произведений. Могут и будут повторяться типичные персонажи, типичные ситуации, сюжетные схемы. Важно только, чтобы художники освещали все новые и новые стороны одной и той же действительности, углубляли и обогащали наше представление о ней, умели индивидуализировать характеры и человеческие взаимоотношения, наполнять всегда новым и живым содержанием типичные ситуации, привычный круг событий.

Но если такая преемственность тем и материалов вполне правомерна, то, с другой стороны, она очень обязывает художника. Оправдание свое она находит в но-

вой обогащенной трактовке старых тем, в разработке интересных характеров и интересных событий.

Подходя с этой точки зрения к «Большой игре», приходится оценить ее как шаг назад от «Встречного».

Подходя с этой точки зрения к «Большой «язык» человеческих образов и «язык» действия, живого человеческого поведения. На прозрачной фабульной канве были вышиты яркие и теплые человеческие образы, живые человеческие поступки, простые волнующие слова.

В «Большой игре» сразу бросается в глаза «типажность» образов, бедность действия, особенно явная благодаря обилию штампов и плохой театральности у отдельных персонажей и в отдельных драматических сценах и, наконец, нарочитый местами до логической схемы обедненный диалог. К этому первому впечатлению по мере движения фильма присоединяется другое: что фабула вещи не очень крепко собрана, что мы имеем здесь дело с тем, уже начинающим выходить из моды явлением, которое называется «ослабленной» фабулой, т. е. с формой, уклоняющейся в очерк.

Впрочем в «Большой игре» фабула не столько «ослаблена», сколько «расшатана». Произошло это потому, что с самого начала рассказывается о многом (приглашение и приезд в СССР Ченглера с учеником Янсоном, конфликт двух советских инженеров из-за крана, ухаживание Янсона за Пайде, смелый проект Плещеева) и зритель, воспринимая все это не очень ясно, не представляет себе, где же основной сюжет, формирующий конфликт; наконец, дается сильная сцена по линии технически смелого опыта Плещеева (катастрофа на строительстве), безразличие Ченглера, сочувствие Янсона и вы воспринимаете ее как кульминационную по основной сюжетной линии, а под конец оказывается, что Янсон переродился, Ченглер оказался вредителем (собственно собрался вредить) и застрелил своего ученика (не на смерть, правда), а Пайде любит Плещеева, а не Янсона, с которым она раньше каталась на лыжах и к которому приходила в гости. Просмотрев все это, вы начинаете соображать, что основной конфликт вещи располагается следующим образом: с одной стороны, Плещеев с его смелым планом и, с другой стороны, Ченглер, об'явивший этот план, «технической бессмыслицей», возле каждого из этих противоборствующих персонажей находятся их друзья, товарищи, помощники; в этой борьбе Янсон перебежал от Ченглера на сторону его противников, а предварительно Янсон сближался с советской молодежью через Пайде. Таким образом действие приводится к довольно стройному единству, но приводится рассуждением после просмотра картины. Во время просмотра вы очень неясно ощущаете конечные цели действия и соподчинение отдельных фабульных линий основной тематической линии.

Слабость «Большой игры» не столько в фабуле, которая все-таки (хотя и в не

Арт. Масальская в роли Пайде. Кадр из фильма «Большая игра»

Белоконь получил письмо. Артисты: Н. Симонов в роли Белоконя, Г. Окуневская в роли Тони и А. Мельников в роли почтальона в фильме «Горячие денечки». Реж. Хейфиц и Зархи

Конференция... Эпизод между «небом и землей». Засл. арт. респ. Б. Т. Чирков в фильме «Юность Максима», реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг, опер. А. Москвин

Арт. Милютенко в роли Ченглера. Кадр из фильма «Большая игра»

совсем собранном виде) в картине есть, сколько в методах изображения действия (человеческого поведения) и характеров (что одно с другим тесно связано, поскольку характеры раскрываются главным образом в действии). С этим, повидимому, обстояло плохо еще в сценарии; и этот недостаток сценария не был преодолен режиссером и актерами. Поэтому в картине нет ярких и живых сцен, все решается элементарно и прямолинейно. Так же элементарен и прямолинеен диалог.

Роли в картине распределены между хорошими актерами, но система образов-характеров получилась не совсем удачной. Прежде всего однотипны по внешности и по поведению начальник строительства (артист Чувелев) и инженер Плещеев (артист Клюквин) и так как они встречаются в картине все время параллельно, то в восприятии они смешиваются. Очень спорен образ секретаря ячейки, данный засл. арт. респ. Бучмой. Бучма — очень хороший актер, но всегда стремящийся к предельно яркой подаче образа; на этом пути он часто «пережимает». Так произошло и в данном случае: Бучма слишком играет на внешней маске, придуманной им для секретаря (физическая сила и здоровье, крепкие зубы, и упрощает психологический рисунок образа и его политическую характеристику. Пайде (Масальская) — это несложный образ здоровой девушки, которая делает что-то полезное и нужное (что — в картине не показано) и сочувствует строительству (это показано) так, что у нее появляются слезы на глазах при всякой неудаче. Артист Милютенко, играющий Ченглера, дает мало реальный образ, приближающийся к гротеску. Прозоровский в роли Янсона довольно бесцветен. Общей бедой всех актеров в этой картине было то, что им нечего или почти нечего было играть. Роли для них по-настоящему написаны не были. А такие сцены, как покушение Ченглера на убийство Янсона и монолог первого сделаны слишком мелодраматично и театрально в плохом смысле этого слова.

«Большая игра» — первая звуковая картина режиссера Г. И. Тасина. Эта работа свидетельствует о том, что Тасин не изжил еще в себе упрощенческих тенденций. Во всем (в декорациях, костюмах) Тасин натуралистичен и довольствуется случайным выбором. В мизанкадрах Тасин однообразен, сцены бедны движением. Опрокинутая на бумагу чернильница — чуть ли не единственная деталь, разнообразящая разговорные сцены. С'емка в зеркале (Пайде и Янсона) характерна нарочитой красивостью. А ряд портретов в кабинете Ченглера вызывает недоумение. Неубедительно их количество, стандартная величина (большие портреты), стандартные рамы. Получается фарс. Представляется что Ченглер маниак, который завел себе галлерею портретов.

Отсутствие яркого и разнообразного действия в сценах Тасин старается возместить веселыми сценами шуток у костра, танцами, поездками на лыжах и т. д. Это — «старомодный» метод работы, не могущий создать значительных художественных эффектов.

На хорошем уровне работа оператора Ю. Екельчика и звукооператора Л. Панна.

Композитор Коляда написал для картины очень хорошую музыку.

Половодье [1]

литературный сценарий по либретто Н. Богданова

Л. ГОЛУБ, Н. САДКОВИЧ

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Санька сидит у окна и на черной доске рисует мелом карикатуру, напевая вполголоса любимую ольгину песню.

Посмотрел в окно, как бы сверяя с оригиналом, и, стерев остаток какого-то чертежа, дорисовал карикатуру.

Перестал петь, с улыбкой посмотрел на рисунок.

На черной доске стоял, широко расставив ноги, смешной Андрей, меловой рисунок напоминал негатив... и вдруг мы увидели позитив: темную фигуру Андрея в той же позе на фоне белого снега.

Андрей принимает дела.

Он стоит, широко расставив упругие ноги. Он запрокинул голову и прищурил глаза. Перехваченный у талии тонким поясом с побрякушками, с полевой сумкой через плечо, он долго смотрит на старую пожелтевшую вывеску:

«КОЛХОЗ ГРИДИНО»...

Какое пустое, ничего не говорящее название. Он задумчиво чмокает губами и говорит с явным презрением:

— ГРИДИНО... СНЯТЬ!..

Жест вождя. Не успел Андрей глазом моргнуть, а уж Васька уцепился за выступ плинтуса. Как же, свой комсомольский хозяин, пусть только прикажет, и все будет тютелька в тютельку...

Иначе завхоз Утятников. В руках у Утятникова огромная связка ключей. Он пережил добрый десяток этих председателей и знает: по началу каждый предлагает менять даже то, что не следует, а потом утрясется, и снова будет вести Утятников спокойный ход жизни колхоза. Оттого на лице у него улыбка, как у отца, наблюдающего за шалостью сына.

В печальной позе застыл, чуть отступая, бывший председатель Федор. На него неприятно действует не то ладная фигура так лихо выскочившего в председатели молодого Андрея, не то мучительное желание опохмелиться. Уже взявшись за вывеску, Васька заинтересовался:

А КАК НАЗОВЕШЬ?

— ПРИДУМАЕМ...

крикнул ему снизу Андрей, и старая вывеска, сбитая ногой веснущатого энтузиаста, с грохотом летит к ногам победителя.

Андрей не может удержать довольной улыбки и идет по самой середине улицы. Рядом Утятников с ключами и мрачный Федор.

Ходил ведь по этой улице Андрей каждый день, а вот поди ж ты, ребятишки забегают вперед и заглядывают, как на незнакомого. Утятников цыкнул было на них, но Андрей остановил:

— ЗАЧЕМ ОТГОНЯТЬ ДЕТЕЙ? ДЕТИ, ОНИ ВЕДЬ ХОРОШИЕ...

и погладил по головке ближайшего.

Комсомольцы любовались своим председателем. Невольно бросали работу, шли за ним помогать принимать дела.

В горшечную мастерскую вошло уже пятеро.

Горшечники вынимали партию бражных корчаг. На полках стояли новенькие горшки, кринки и глиняные детские игрушки, свистульки. Андрей взял игрушечную утицу, повертел, высвистал незатейливую трель и, ставя на место, заметил:

— РЕБЯЧЕСТВОМ ЗАНИМАЕТЕСЬ...

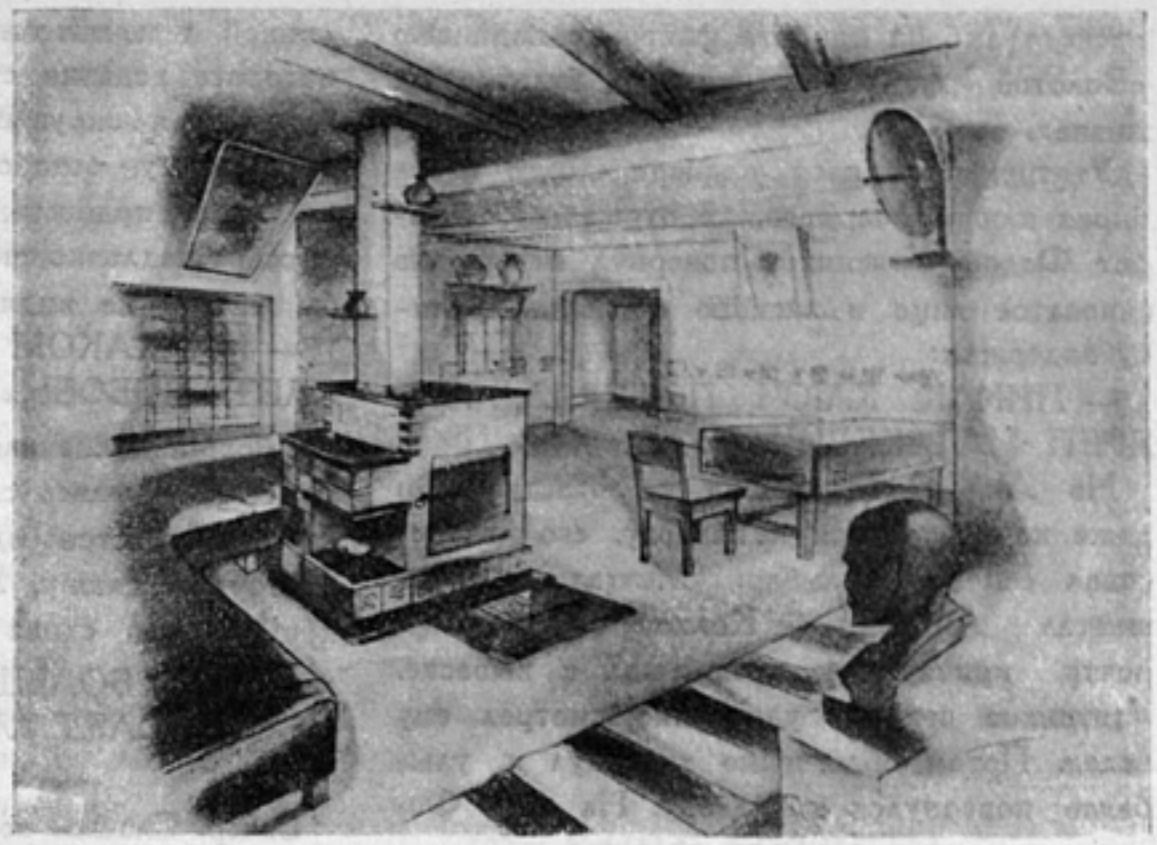
Горшечники повернулись. Самый старый из них ехидно прищурил глаза и уже хотел срезать крепким словом этого из молодых да раннего «председателя», но Андрей вытащил из кармана нечто, завернутое в тряпочку.

— ВОТ ВАМ ЗАДАЧА...

И, развернув, бросил к ногам горшечника плитку глазированной черепицы. Несколько рук сразу потянулось и подняло черепицу. Плитка была цела, даже глазурь не дала трещин. Гончары сняли шнур с волос, почесали маковки:

— ИНТЕРЕСНАЯ ШТУКА...

[1] Продолжение. Начало см. в № 1 „Советского кино".



«Половодье». Ячейка комсомола. Эскиз декорации худ. Н. Валерьянова.

Утятников толкнул Петьку в бок и кивнул на Андрея, выставив большой палец. Петька сиял.

Старый гончар попробовал черепицу на зуб и вдруг вернул обратно Андрею:

— А ТОЛЬКО НАМ ЭТО НЕ ГОДИТСЯ...

— КАК ЭТО ТАК?

— А ВОТ ТАК... С ВОДОЙ У НАС ЗАКОВЫКА, ОДНА БОЧКА ВОЗИТ НА ВЕСЬ КОЛХОЗ, А ЕЙ, ЭТОЙ ШТУКЕ, ВОДЫ ДАЙ ДА ДАЙ...

Андрей поспешил успокоить:

— С ВОДОЙ ДЕЛО НАЛАДИМ...

И заторопился, полез в полевую сумку, стал записывать... Но горшечники были настроены скептически:

— ДА, ФЕДОР ТОЖЕ ВОТ... ВСЕ НАЛАЖИВАЛ... А ОНО КАК БЫЛО...

Андрей передразнил:

— ФЕДОР... ФЕДОР...

И разозлился Утятников:

— ЕЖЕЛИ АНДРЕЙ МАТВЕЕВИЧ ГОВОРЯТ, ЗНАЧИТ НАЛАДЯТ...

Комсомольцы сказали:

— ФАКТ.

Андрей направился к выходу.

Свита росла, как снежный ком, и когда сунулись в дверь маслоделки, то оттуда послышался испуганный бабий визг.

Несколько женщин довольно энергично вернуло свиту на улицу, пропустив троих.

Здесь царство белого. Блестящие сепараторы нагнули обрубки своих носов и перекрестили густые струи бегущего молока. Чистые новые бидоны ловко опрокидываются в огромную бочку на шкивах.

Бочка тщательно закупоривается и начинает свое бесконечное вращение. В больших деревянных ваннах промывают еще бесформенную жирную массу. Потом ее кладут под пресс, и уже ровные, гладкие бруски масла ловко заворачивают в пергаментную бумагу. В маслодельне тепло. Женщины, скинув поддевки, работают заголив полные руки, расстегнув на груди кофты. Первый вопрос Андрея был:

— КАК С ВОДОЙ?

— ПЛОХО...

почти хором ответили девушки.

Утятников снял с полки двухфунтовый брусок, осторожно, как драгоценность, развернул и поднес Андрею. Брусок был настолько плотен, гладок и красив, что Андрей протянул руку, но дотронуться побоялся.

— САХАР...

отрекомендовал Утятников.

— ПАСТИЛА...

в тон ему подхватил Андрей.

— КРЕМ-БРУЛЕ...

торжествовал завхоз.

Одна из девушек улыбнулась похвалам:

— ПО ОЛИНОМУ РЕЦЕПТУ...

— ЗНАЮ...

ответил Андрей.

— А ВОТ ПОПРОБОВАТЬ ЕЙ НЕ ПРИШЛОСЬ... КАКОЕ ОНО ЭТО «БРУЛЕ»...

Утятников посмотрел на Андрея.

— ДА-А...

Глаза Андрея чуть увлажнились.

Васька принес огромную малярную кисть.

Снятая вывеска уже наполовину была загрунтована.

На дверях небольшого обычного кресть-

янского амбара прибита фанера с надписью «Золотой фонд пшеницы на культурную жизнь».

Утятников замялся у двери, долго перебирая ключи. На него, не отрываясь, смотрит Федор. Утятников повернул к Андрею виноватое лицо и ласково об'яснил причину задержки:

— НИКАК КЛЮЧ ПОТЕРЯЛ, АНДРЕЙ МАТВЕЕВИЧ...

Но Андрей Матвеевич не ответил. Он даже не повернулся к завхозу, его интересовал сейчас не амбар. «Мечта», — прошептал Андрей. — Колхоз «Мечта», — почти крикнул он и побежал к вывеске. Утятников секунду удивленно смотрел ему вслед. Потом облегченно вздохнул и, улыбаясь, повернулся к Федору. На лице Федора появилась какая-то тревога:

— ЧТО ТЫ ВОЛЫНИШЬ С ЭТОЙ ПШЕНИЦЕЙ, УТЯТНИКОВ... МНЕ ВСЕ ОТКЛАДЫВАЛ... А ТЕПЕРЬ ЕМУ... СМОТРИ, ПОДВЕДЕШЬ ПАРНЯ...

Утятников смерил его взглядом и с усмешкой посоветовал:

— ВАМ БЫ ОПОХМЕЛИТЬСЯ, ФЕДИЧКА... ПОЙДЕМ... ТАМ ЕЩЕ ОСТАЛОСЬ МАЛЕНЬКО...

И Федор пошел. Утятников отстал на полшага, быстро и воровато оглянулся. В его руке был большой амбарный ключь. Он сунул его в сугроб.

Счастливый выдуманным, Андрей сам выводил на вывеске новое название.

В лаборатории, в мире колб и странных растений, у окна, выходящего в зимний сад, стоит задумчивая Ольга. Она не слышит об'яснений молодого профессора, не видит опыта.

— ОДНО НЕ РАЗРЕШЕНО — ЭНЕРГИЯ УГАСАЕТ СРАВНИТЕЛЬНО НА НЕБОЛЬШОМ РАССТОЯНИИ...

Эта фраза доходит до ее слуха и преломляется в задумчивый вопрос:

— А НА КАКОМ РАССТОЯНИИ УГАСАЕТ ЛЮБОВЬ?..

Смущен молодой профессор.

— ДУМАЮ, ОЛЯ, У НАС ЛЕКЦИЯ НЕ О ЛЮБВИ... ТОВАРИЩ ГОНЧАРОВА...

сурово закончил профессор. Студенты захохотали. Оля вспыхнула и стремглав выскочила из лаборатории. В коридоре уже раздавались трели звонка. Появилась шумная ватага студентов. Ольга побежала, с ними.

Когда уборщица вошла в лабораторию, в ней был только профессор. Он стоял к ней спиной и мечтательно смотрел в то окно, у которого недавно стояла Ольга. Уборщица, приученная окружающей ученостью к мягкому жесту, осторожно поставила ведро и на носках подошла к столу с колбами. Профессор медленно повернулся к ней и, как бы ничего не видя вокруг, тихо сказал.

— НА КАКОМ РАССТОЯНИИ УГАСАЕТ ЛЮБОВЬ...

Уборщица сначала застыла, потом по лицу ее расплылась сладчайшая в мире улыбка, она быстро одернула кофту и сухо глотнула слюну. Уж не на свой ли счет приняла эти слова уборщица?

— НА БОЛЬШОМ РАССТОЯНИИ НЕ УГАСАЕТ ЛЮБОВЬ...

Вечер. Слабым колеблющимся лучом освещает стол трехлинейная лампа. На столе лист бумаги, а над ним склоненная голова председателя:

«Я горы сдвину для моего с тобой счастья. Я даже к Саньке пойду, мир предложу, пусть помогает делать мою «Мечту»... так много всего нужно... нехватает воды...»

Робкий стук в дверь.

— КТО ТАМ?

Входит Утятников. Полушубок его отдувается, как колокол. Лицо улыбается. Утятников осторожно вынимает из-под полы сверток и, положив его нак край стола, шепчет: «Бруле». Андрей, не понимая, развернул газету и в ней...

три ровных бруска масла. На каждом из них оттиск самодельной печати: «Мечта». Завхоз застыл в услужливо ласковой позе. Несколько секунд оба молчали. Потом глаза Андрея наливаются кровью. Он вскакивает и кричит в упор:

— ТЫ ЧТО?.. ТЫ ВЗЯТКУ?.. ТЫ ВОРОВСТВОМ?..

Рука Андрея невольно поднимается над присевшим Утятниковым. И слышится писклявый голос:

— ТАК ЖЕ ДЛЯ ОЛЕЧКИ... ДЛЯ ОЛЬГИ СЕРГЕЕВНЫ. РЕЦЕПТИК ЕЕ.... А КАКОЕ У СТУДЕНТОВ ПИТАНИЕ..

Но Андрей уже не может сдержать вспышки негодования, он бросается к столу, хватает, как камень, брусок с печатью «Мечта», поворачивается к Утятникову, чтобы бросить ему ворованное в лицо, но...

не видит завхоза... растаял... исчез... Андрей бросается в открытую дверь, через сени, и у выхода на улице сталкивается с группой ребят во главе с Никитой Ульяновичем.

Пауза. В руке кусок масла, на столе еще два. Что могут подумать ребята? И Андрей прячет руку за спину. Он незаметно бросает масло в темный угол сеней и толкает его ногой... как можно подальше.

Ребят в правление не пускает, загородив дверь:

— В ЧЕМ ДЕЛО?

Ребята захвачены веселой идеей:

— ПОСЫЛКУ ОЛЬГЕ, АНДРЕЙ, КАЖДЫЙ КТО ЧТО...

Васька ставит у ног Андрея фанерный ящик, и ребята с веселой важностью начинают нагружать его подарками. Васька первый кладет два моченых яблока, завернутых в тряпочку. За ним Петя-свиновод сыплет орехи, за ним Ванюшка-гончар осторожно кладет с распрекрасными рисунками глиняную чашку.

И наконец, испуганно оглянувшись, дед Никита вынимает узорчатые варежки:

— СМОТРИ, РЕБЯТА, ЧТО Б НИ ГУГУ... С'ЕСТ МЕНЯ БАБА ИЗ-ЗА РЕВНОСТИ...

— НЕ ВЫДАДИМ... И ТЫ ЧТО-НИБУДЬ, АНДРЕЙКА...

И вдруг Андрей обрывает эту теплую любовь комсомольцев:

— ОСТАВЬТЕ ЗДЕСЬ... Я ЗАНЯТ...

Это, как ушат холодной воды... Только теперь ребята увидели, что что-то случилось, какая-то перемена. Они смущены, разочарованы.

Но Андрей не дает им возможности опомниться. Он быстро поднимает ящик с подарками и резко закрывает двери изнутри. Пауза.

Тогда срывается с места Никита Ульянович. Вскакивает на крыльцо и стучит изо всех сил в дощатую дверь:

— ПРЕДСЕДАТЕЛЬ...

Андрей высунул голову. Никита Ульянович долго и тяжело дышит ему в лицо, сдерживая вспыхнувшую обиду, строго напоминает:

— ПРИ ФЕДОРЕ БЕЗ ЗАДЕРЖЕК СНАБЖАЛИ... СМОТРИ НЕ ОБИЖАЙ ОЛЕЧКУ...

Андрей тоже выдержал паузу. Потом, улыбнувшись, срезал деда:

— СМОТРЕЛ БЫ ТЫ ЛУЧШЕ, НИКИТА, ЧТОБЫ ТВОЯ БАБА ТЕБЯ РОГАЧОМ НЕ ОБИЖАЛА... А УЖ МОЛОДЫХ НАМ ОСТАВЬ...

Дед икнул да так и застыл. Ребятам это понравилось. Андрей, довольный ответом, снова закрыл дверь. Дед повернулся к ребятам. Те смеялись над ним:

— НУ И ПРЕДСЕДАТЕЛЬ... ОТБРИЛ ЧТО НАДО...

Дед выпрямился, храбро подтянул брюки и опять постучал в дверь. Снова показалась голова Андрея. Тогда дед смешно изогнулся, приподнял мохнатую шапку:

— ПАРДОН...

и так петушком зашагал от крыльца.

— К САНЬКЕ ПОЙДУ... МИР ПРЕДЛОЖУ... ПУСТЬ ПОМОЖЕТ СТРОИТЬ МОЮ «МЕЧТУ»...

В избе Саня и Андрей сидят за столом, едят из разрисованных чашек кашу с молоком и оба смеются.

Андрей не может открыть хитрую шкатулку и старается выиграть время, хваля кашу:

— ОХ, КАША ХОРОША...

Саня не дает ему увильнуть:

— ОТКРЫВАЙ, ОТКРЫВАЙ, КАША НЕ УБЕЖИТ...

Но Андрей опять тянет ложку:

— НУ ПРЯМО КАК В РЕСТОРАНЕ...

— ДА НУ ОТКРЫВАЙ...

торопит Саня. Андрей нажимает какую-то пружинку, и шкатулка захлопывает ему палец. Тянет, а вытянуть не может. Саня важно высвобождает ему палец, и просто подымает крышку шкатулки.

Оба весело смеются. Андрей берет в руки шкатулку, смеясь рассматривает ее, и вдруг обрывает смех... мрачнеет.

На крышке вырезана надпись:

«ЛЮБИМОЙ ОЛЕ ОТ САНИ».

И Саня еще добавляет:

— ЭТО Я ОЛЬГЕ... В ПОСЫЛКУ...

Андрей захлопывает шкатулку, отодвигает и говорит, не смотря на Саню:

— РЕБЯТА ВСЕ ПОСЫЛКАМИ УВЛЕКАЮТСЯ... А ЗДЕСЬ ВОДЫ НЕХВАТАЕТ... НИКТО НЕ ХОЧЕТ ВОЗИТЬ...

Саня с удивлением смотрит на быстро изменившегося Андрея. Андрей мнется... и наконец выговаривает:

— НАДО, ЧТОБ ТЫ ПРИМЕР ПОКАЗАЛ... ХОЧУ НАЗНАЧИТЬ ТЕБЯ ВОДОВОЗОМ... А ТО ПРОСТО...

Саня секунду удивленно смотрит, потом мягко, даже с любовью соглашается:

— НУ ЧТО Ж... НАДО, ТАК И ВОДОВОЗОМ МОГУ... ТЫ НЕ ВОЛНУЙСЯ...

Андрей оживляется, берет шкатулку.

Саня:

— КУДА ЖЕ ТЫ?.. ТЫ ЖЕ КАШИ ХОТЕЛ...

Но Андрей торопится:

— СПАСИБО!

У двери говорит:

— А ШКАТУЛОЧКУ Я ОТПРАВЛЮ... ХОРОШАЯ ШТУКА...

и, не попрощавшись, уходит.

Еще секунду сидит Саня, что-то обдумывая. Потом бежит за Андреем.

Ночь... Пустынная зимняя улица. Санька стоит один. Где-то завыла и смолкла собака. И вдруг Санька видит такое: двое ночных гуляк вышли на самую середину дороги. Их непослушные ноги навязали кучу смешных узоров. Остановились и, стараясь быть серьезными, стали закуривать... Это — Федор-Копия и Утятников. Федор все время падает на Утятникова, а тот пытается вынуть окурок изо рта и злится. Наконец, найдя какую-то мертвую точку, Федор застыл. Очень любовно посмотрел на Утятникова, взял у него окурок, аккуратно снял с него шапку, икнул, разгладил усы, положил в снег шапку, нежно поцеловал Утятникова в губы. И вдруг, неизвестно почему, заехал другу в ухо.

В стороне стоит и смеется Саня. Вдруг пьяные начали все сначала. Сначала дошли до дороги, сначала Федор нашел мертвую точку, снял шапку, поцеловал, дал в ухо...

Саня оборвал короткий смешок и удивленно поднял брови. И в третий раз те же две смешные фигуры с самого начала стали проделывать те же смешные движения, только значительно медленней, как бы раскладывая весь эпизод на его составные части.

Саня нахмурил брови и отвернулся. Два ночных героя начали четвертый раз проделывать те же безобразия.

Самым гнусным «рапидом» жест за жестом они повторяли всю пьяную мерзость, заканчивая ее ударом. Это самый смешной жест эпизода... Так и застыли они на нем. Тихо... Ночь... Стоят силуэтом молча, как какой-то причудливый памятник печальному прошлому...

Сане кажется грустно... Снова тоскливо завыла собака... Саня медленно пошел к старой ветряной мельнице.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

В городе, в общежитии студентов. Светло и чисто. Если войти в коридор, то со всех сторон будут слышаться звуки студенческой жизни:

— А ТЫ ГОВОРИШЬ, ЧТО ЭНГЕЛЬС ПИСАЛ ЭТО...

— О, ДЕЗДЕМОНА...

— ТЫ ГОВОРИШЬ, ЭНГЕЛЬС...

Резкий звонок в дверь нарушает мурлыканье. Ленивый, вооруженный кинжалом, кавказец открыл дверь, и в коридор вошел со знакомым нам ящиком посылки усатый почтальон:

— ГОНЧАРОВА ОЛЬГА...

Глаза кавказца уже плотно лежали на ящике и зловеще поблескивали:

— ЧТО ТАКОЕ... ПОНИМАЕШЬ. Я ГОНЧАРОВА...

Почтарь медленно повторил:

— ГОНЧАРОВА ОЛЬГА...

Кавказец даже обиделся:

— НУ, Я ГОНЧАРОВА ОЛЬГА... ДАВАЙ ПОСЫЛКУ...

На шум показались студенты, какой-то белобрысый, в майке, подскочив к почтальону и, указав рукой на кавказца, авторитетно заметил:

— ОН, ОН ГОНЧАРОВА ОЛЬГА...

Ловко подхватил посылку и помчался по коридору с криком:

— ДАЕШЬ ЗАЖИТОЧНУЮ ЖИЗНЬ!..

За ним моментально вырос шумный хвост парней и девчат. Хозяйку посылки, Ольгу, оттиснули в сторону и дали ей только письмо. Ворвались в большую светлую комнату. Белобрысый вскочил на стол и отдал команду:

— ВОЛОДЯ, НАЧИНАЙ!..

Студенты моментально образовали круг возле посылки. Белобрысый ударил в ладоши, и все рванули дикую кавказскую:

«Половодье». Эскиз костюма Андрея, худ. Н. Валерьянова

«Половодье». Эскиз костюма Ольги худ. Н. Валерьянова

— ЧЕМ МЫ ТЕБЯ РЕЗАТЬ БУДЕМ...
— ЧЕМ МЫ ТЕБЯ РЕЗАТЬ БУДЕМ...
— НОЖИКОМ РЕЗАТЬ БУДЕМ...
— НОЖИКОМ РЕЗАТЬ БУДЕМ...

Володя вырвался от почтаря и, взмахнув руками, как крыльями, засеменил ногами лезгинку, состроил отчаянно зверскую рожу. Володя оказался возле посылки. Белобрысый воздел руки к небу:

— РАХАТ-ЛУКУМ, КИШМИШ, АБРЕК ЗАУР...

Все повторили:

— АБРЕК ЗАУР...

И поклонились. Взмах кинжала, донышко ящика крякнуло. Володя поднял брусок знакомого масла.

Ребята лезли друг через друга и из ящика извлекли один за другим три бруска с печатью «Мечта». Какой-то скептик мрачно заметил:

— Н-ДА... МЕЧТА МЕЧТОЙ... А У НАС ЗА ТАКУЮ МЕЧТУ ЗАВХОЗ ДЕСЯТЬ ЛЕТ ПОЛУЧИЛ...

Ребята сразу затихли. Скептик понимающе раз'яснил:

ВОРОВАНОЕ...

Белобрысый так и шлепнулся на крышку ящика.

— ВРЕШЬ!..

Это крикнула Ольга. В ее счастливых глазах блестели слезы обиды. Загнув ненужное, она резко сунула скептику письмо:

— НА, ЧИТАЙ...

Письмо перехватил белобрысый:

«ПОСЫЛАЮ ТЕБЕ МАСЛО, ЧТО СБИЛИ ИЗ МОЛОКА, СОБРАННОГО РЕБЯТАМИ ДЛЯ ТЕБЯ, ЕШЬ САМА...»

Последнее подчеркнуто. Белобрысый язвительно повторил:

— ЕШЬ САМА... НУ-НУ...

Но Ольга не слушала этого, она уже уверяла подругу:

— С БОЛЬШИМИ ПЕРСПЕКТИВАМИ ПАРЕНЬ И УЖ ЗА ЧЕСТНОСТЬ РУЧАЮСЬ...

— РАСПИШИТЕСЬ, ГРАЖДАНКА...

Почтарь подал ей свою книгу. Володя воздел на кинжал кусочек масла и торжественно произнес:

— С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ КАНТА, ЭТО ВЭЩ В СЭБЭ...

Володя проглотил масло:

— А ТЭПЭР ЭТА ВЭЩ ВО МНЭ...

Аплодисменты, переходящие в анархию.

Стыдная должность водовоза. Захудалая кляча тянется в гору до того медленно, что, кажется, бросил бы все и ушел от позора. Но Санька не уходит. Он сидит на новой бочке, сдвинув на глаза шапку, и думает свои думы. Эх, водовоз!

Мальчишки подкрались тихонько да и вытащили из бочки затычку. Вода ушла в снег бесшумно, а Санька все едет. А вода течет и течет. У маслодельки идут бабы с пустыми ведрами:

— ДАВАЙ БЫСТРЕЙ, МЕЧТАТЕЛЬ...

Кляча совсем остановилась. Задумавшись, Саня пересел к ней спиной и, достав блокнот с карандашом, начал высчитывать.

Подбежали, гремя ведрами, бабы:

— ТУТ УДАРНОСТЬ РАЗВОДИШЬ... А ОН, ЧТО КИСЛОЕ МОЛОКО ВЕЗЕТ... ПИСАРЬ КАКОЙ НАШЕЛСЯ...

Одна баба вскочила на бочку. Рванула воронку и с бешенством об'явила:

— ВОЗДУХ ПРИВЕЗ...

Бабы переглянулись:

— СМЕЕШЬСЯ?.. ВОЗДУХ ВОЗИШЬ?.. МЫ ТЕБЕ КТО? КТО?..

Санька обалдело озирается на баб, и вдруг с радостью крикнул:

— ФОНТАН, БАБУЛЕНЬКИ; ЕЙ-БОГУ, ФОНТАН...

Бабы аж присели от оскорбления:

— ЭТО МЫ ФОНТАН? ДА? МЫ ФОНТАН? АХ ТЫ... ОТОДРАТЬ ЕГО...

и затрещали, загремели ведрами.

Санька едва успел соскочить с бочки.

Вечер. «Летучая мышь» звездой разбросала неспокойные лучи света. Фонарь дрожал в трусливой руке Утятникова. По стенам расползлась зеленая плесень. Зерно по-

темнело и вздулось. Тишина и дрожащий голос Утятникова:

— ЗА МИЛУЮ ДУШУ СДАДИМ, АНДРЕЙ МАТВЕЕВИЧ... ГОЛОВУ НА ОТСЕЧЕНИЕ...

Андрей берет в горсть эти мертвые капли золотого зерна. И они отделяются комом. Он ковыряет сапогом, и они отваливаются плитками:

— И ОТСЕЧЬ БЫ ТЕБЕ ГОЛОВУ... ТОЛЬКО ВСЕЙ ТВОЕЙ ШКУРОЙ ЭТОГО ДОБРА НЕ ПОКРЫТЬ...

Голос Утятникова стал умоляющим:

— КОЛХОЗУ УРОНА НЕ БУДЕТ...

Андрей схватил его за ворот и с силой швырнул на зерно. По лицу задрожал слабый луч света. Губы шептали:

— СКОЛЬКО ДОБРА... СКОЛЬКО ДОБРА!..

Утятникова била лихорадка. Он пятился от Андрея и лепетал:

— СДАДИМ... ЕЙ-БОГУ СДАДИМ... А КАКАЯ ПОЛЬЗА ОТКРЫТЬ...

Андрей, качнувшись, направился к двери. Перешагнул через порог и прошептал сквозь стиснутые губы:

— Я ТЕБЯ ВЫВЕДУ НА ЧИСТУЮ ВОДУ... ВЫВЕДУ...

Утятников рванулся за ним. Дрожащие ноги скользнули по мертвому хлебу:

— АНДРЕЙ!..

Крик оборвало падение. Андрей уже был на улице. Тогда Утятников, опершись на руку, крикнул снизу вдогонку:

— ВЫВОДИ... ВСЕ ВЫВОДИ... И ПРО «БРУЛЕ» И ЧТО АКТ ПОДПИСАЛ, НЕ ГЛЯДЯ ЗЕРНА... А ТОЛЬКО НЕ БЫТЬ ТОГДА ТЕБЕ ПРЕДСЕДАТЕЛЕМ!..

Первым желанием Андрея было броситься обратно к амбару и задушить гада Утятникова... Медленно повернулся, подошел к двери и, еле сам дыша, спросил:

— ЧТО ТЫ СКАЗАЛ?

Утятников видел, как дрожали губы, как тряслись сильные руки и гнулись, словно от тяжести, широкие андреевы плечи. Утятников ответил почти равнодушно:

— БОЛЬШОЙ УБЫТОК НАШЕМУ КОЛХОЗУ БУДЕТ. КАКОЙ ЖЕ, СКАЖУТ, ОН ПРЕДСЕДАТЕЛЬ, ЕЖЕЛИ ВЫХОДА НЕ НАШЕЛ, А ТАМ КАК ХОТИТЕ... МНЕ ТЕРЯТЬ БОЛЬШЕ НЕЧЕГО...

Он встал, отряхнул прилипшие зерна и спокойно пошел в темноту ночи. На секунду лицо Андрея приняло жалкое выражение. Секунду смотрел вслед завхозу и бросился догонять. Ночь... Темно...

Андрей, запыхавшись, добежал до дверей ячейки, прислушался... и вошел...

В ячейке ребята сидели возле Саньки. Среди ребят был Никита Ульянович.

Андрей быстро подошел к столу.

Никита первый обратился к Андрею резко и вызывающе:

— ОСВОБОДИ САНЮ ОТ ВОДОВОЗНОСТИ...

Петька возмущенно добавил:

— САНЬКА У НАС ИЗОБРЕТАТЕЛЬ. А НЕ ВОДОВОЗ...

И наседает Никита:

— С ЧЕГО ТЫ ВЗЯЛ, ЧТО НИКТО НЕ ХОЧЕТ ВОДУ ВОЗИТЬ... ДАВАЙ Я ХОТЬ ЗАВТРА НА БОЧКУ СЯДУ.

— И Я... И Я... И Я МОГУ...

Андрей поворачивает свое измученное лицо от одного к другому и не знает, что ответить. Никита требует:

— А САНЬКУ ОСВОБОДИ...

Андрей тяжело опускается на табурет.

— ЭТО РАЗ... А ДРУГОЕ... НЕ ОЧЕНЬ, БРАТ, ДОВЕРЯЙ УТЯТНИКОВУ... У НЕГО НА ГУБАХ МЕД, А В СЕРЕДИНЕ ЧОРТ...

Тогда подымается Саня:

— ПОДОЖДИТЕ, РЕБЯТА...

и, подойдя к Андрею, говорит с теплотой:

— АНДРЕЙКА...

Андрей поднимает на него свои воспаленные глаза, роняет одно только слово:

— РЕБЯТКИ...

и голова падает на руки.

Петька сопит и отходит в угол. Остальные мнутся на месте и медленно окружают Андрея. Ребят трогает этот измученный свой парень, и все, что они сейчас ни делают, идет от теплой, хорошей дружбы.

— АНДРЕЙКА...

Губы Андрея начинают раздвигаться в улыбку, а ребята уже сильнее наперебой:

— МОЖЕТ СДЕЛАТЬ ЧТО?. ГОВОРИ, АНДРЕЙ... МОЖЕТ ПОМОЧЬ...

Никита тепло подмигнул:

— МОЖЕТ ПРОШТРАФИЛСЯ, ОРЕЛ СИЗЫЙ? МОЖЕТ НЕ СПРАВЛЯЕШЬСЯ?..

Кто не справляется... Это Андрейка-то? Нет, он справляется... Снова энергично сжимаются губы... Андрей встает, бросает сухо:

— СПАСИБО, РЕБЯТА...

И быстро уходит. Ребята удивленно и разочарованно смотрят вслед.

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

Рано утром село было разбужено сильным призывным криком Никиты Ульяно-

вича и набатным звоном пустого ведра. Взобравшись на брошенную посреди улицы водовозную бочку, Никита Ульянович колотил палкой в пустое ведро и кричал:

— ЭГЕ-ГЕ-Й... КОЛХОЗНИКИ-И!..

Люди тревожно выглядывали из дворов и бежали к бочке.

В хате Андрея Утятников, позванивая ключами, докладывал Андрею:

— САНЬКА НА РАБОТУ НЕ ВЫШЕЛ, ВЧЕРА БОЧКУ ПОСРЕДИ СЕЛА БРОСИЛ... И САМ ИСЧЕЗ...

Андрей мрачно слушал, на Утятникова не смотрел, торопливо надевал сапоги.

Вокруг бочки собралась гудящая, как улей, толпа, колхозники лезли друг через друга и заглядывали в воронку.

Никита застыл, согнувшись над лезущими, и вдруг крикнул с восторгом:

— ЧУДО!..

У воронки ответили:

— ЧУДО...

и расступились. С сияющим лицом Никита осматривал удивленную публику и крикнул еще раз:

— СВЕРХЕСТЕСТВЕННО!..

И снова ответили колхозники:

— СВЕРХЕСТЕСТВЕННО...

В бочке сама по себе прибывала вода. Она дошла до воронки и брызнула через край. Удивленные колхозники не отрывали глаз от воронки.

Восторженный Никита кричал уже из-под бочки:

— ВОТ ОНА ВСЯ МЕХАНИКА!..

и показал на подведенную под бочку трубку—полый стебель подсолнуха. К этому стеблю был подогнан другой, к другому третий и дальше все скрывалось под снегом...

За старой ветряной мельницей усталые ребята наливают ведрами воду в воронку, от которой идут в снег трубки подсолнуха.

Васька только что сменил Саню, Саня отошел в сторону и... заметил Андрея, направляющегося к бочке. Санька рванулся вперед, крикнул:

— АНДРЕЙ!..

Андрей оглянулся, но шага не изменил. Радостный Санька побежал ему на перерез, замахал руками, закричал:

— АНДРЕЙКА!..

Андрей остановился, запыхавшийся Саня еще на-ходу кричал:

— АНДРЕЙ, ЗНАЕШЬ ЧТО...

Андрей сухо оборвал его теплую радость:

«Половодье». Эскиз костюма Саньки худ. Н. Валерьянова

— ТЫ ПОЧЕМУ НА РАБОТУ НЕ ВЫШЕЛ?..

Саня:

— ТАК ЧУДАК ТЫ, АНДРЕЙ... МЫ ТУТ...

Снова Андрей перебил:

— КТО ЧУДАК, ЭТО МЫ НА ЧЕРНОЙ ДОСКЕ ПРОЧИТАЕМ.

и, круто повернувшись, пошел.

Саня смотрел ему вслед, потом тихо вздохнул, улыбнулся, сказал про себя:

— ЭХ ТЫ,

и, встрепенувшись, побежал к бочке.

У бочки, под веселый шум, Никита руководил какой-то записью. Увидев Саню, соскочил навстречу ему, зашептал парню на ухо:

— АГИТАЦИЯ ВЗЯЛА НА ВСЕ 100. ЗА ВСЕХ НЕЯВИВШИХСЯ САМ РАСПИСУЮСЬ...

и показал на лист бумаги, прикрепленный к бочке.

На листе написано:

«ПРАВЛЕНИЮ КОЛХОЗА «МЕЧТА». ПОДДЕРЖИВАЕМ ИНИЦИАТИВУ КОМСОМОЛА И ПРОСИМ ВЫСТРОИТЬ ВОДОПРОВОД ПО ЧЕРТЕЖАМ САНИ ДУЦЕНКО... РАБОТУ ВЫПОЛНИМ САМИ...»

Первая подпись Никиты, а за ней множество других.

Санькин отец отдал в комсомольское пользование весь несложный бондарный инструмент и сам руководил сверлением бревен.

Водопровод состоял из просверленных насквозь стволов деревьев и глиняных гончарных труб.

Комсомольцам помогала часть стариков и несколько знакомых колхозников. Остальные толпились малыми группами у каждого рабочего места и все еще с недоверием следили за диковинной затеей комсомольцев. Улица была разрыта траншеями. То там, то здесь загорались костры, отогревавшие мерзлую землю. Подводилась самая большая труба, и весь колхоз, казалось, готовился к какому-то генеральному сражению.

Грозным главнокомандующим выглядел Никита Ульянович. Он надел на себя ради такого события долго сберегаемую форму красного конника и на грудь повесил бинокль.

— ТЫ КУДА КАНДЫБОБЕРОМ ЗАГИБАЕШЬ. РОВНЕЕ НАДО... ЭЙ, ТАМ... НА ЛЕВОМ ФЛАНГЕ... ДАВАЙ ТВОЮ АРТИЛЛЕРИЮ...

Впрочем бинокль Никиты был абсолютно без стекол. Одна только видимость. А покрикивания ничего не изменяли. Ребята работали не за страх, а за совесть.

Никем не замеченный, в толпе любопытных, стоял чужой человек. Моложавый, ясноокий, он хорошо улыбался, отличаясь не столько одеждой, сколько своим неспокойным поведением. Он, казалось, завидовал потевшим на работе ребятам. Его окружал арсенал производственных звуков, визжание пил, звон и лязг топоров, гудение самодельного сверла, редкие крики команды. Все это казалось странной своеобразной симфонией. Вдруг...

— ОСТОРОЖНО...

Срыв. И чужой бросился к ребятам в тот момент, когда Петька, оступившись, уронил конец огромной трубы.

— ДАВАЙ, ДАВАЙ, НЕ ЗАДЕРЖИВАЙ...

Окрик деда Никиты не дал ребятам возможности рассмотреть чужого. Вместе начали подымать.

Чужой вошел в общий темп, не обратив на себя внимания занятых работой людей. Подбегал с чертежами Санька, бросал указания и бежал дальше. Чужой послушно выполнял их. Когда кто-нибудь из ребят требовал срочной помощи, то чужой сейчас же бросался на помощь. Скоро нельзя было отличить измазанного, грязного и вспотевшего чужого от остальных комсомольцев. Работа была в полном разгаре и вдруг...

— РЕБЯТА... ТЕЛЕГРАММА ОТ ОЛЕЧКИ!..

Это крикнул Васька, уцепившись за рукав почтальона. Ребята один за другим побросали топоры и лопаты и бросились к почтальону. Почтальон вырывался.

— ПУСТИ... ПРЕДСЕДАТЕЛЮ АДРЕСАТ...

Наплевать ребятам на адрес:

— СТОЙ!..

От такого слова остановится кто угодно. Кто это? Чужой?

Почтальон, воспользовавшись заминкой, смылся.

Вот те фунт. Ребята переглянулись. А чужой больше не сказал ни слова... Подошел, взял из рук Васьки кирку и...

Васька вырвал кирку:

— ДУДКИ, БРАТ!..

За ним остальные ребята. Чужой засмеялся. Но его уже заметили. Уж кто-кто, а Никита Ульянович сразу разберет кто здесь не здешний. Он сошел со своего поста и вежливо начал:

— ЗДРАВСТВУЙТЕ... ПОКУРИМ.

Чужой:

— СПАСИБО... Я НЕ КУРЯЩИЙ, БОЛЬШОЙ ВРЕД ОТ ЭТОГО...

Никита:

— ЭТО ТАК... КТО С ДЕТСТВА НЕПРИУЧЕН... КОНЕЧНО...

И вдруг Никита резко меняет тему единым вопросом:

— А ВЫ ЧЕМ ЗАВЕДУЕТЕ?

Ох и хитер этот Никита Ульянович. Чужой улыбнулся.

— ДУШАМИ ЧЕЛОВЕЧЕСКИМИ...

И пошел от Никиты в сторону. К обалдевшему деду подбежал Утятников.

— ЧТО ЗА ЧЕЛОВЕК?

Никита, смотря вслед ушедшему, авторитетно заметил:

— БАПТИСТ...

Утятников сомневался:

— МОЖЕТ ИЗ ГАЗЕТКИ КАКОЙ ИЛИ ГИПНОТИЗЕР?

Никита отрицательно качает головой:

— БАПТИСТ... НЕ КУРИТ, НЕ ПЬЕТ... ДУШАМИ ЗАНИМАЕТСЯ... БАПТИСТ, СУКИН СЫН...

...Ольга вместе с красивым парнем: они смотрят друг на друга и улыбаются... Оба такие счастливые...

Медленно темнеет все окружающее... Парень чуть-чуть наклоняется к Ольге. Ольга чуть-чуть закрывает глаза.

Андрей ударяет кулаком по столу. Лица отпрянули на свои места, в рамочки. На

столе газетная вырезка и телеграмма Ольги. На вырезке две фотографии с надписями:

«ЛУЧШИЕ СТУДЕНТЫ-УДАРНИКИ» и т. д.

В телеграмме: «СЕГОДНЯ 18 ЧАСОВ РАДИОПЕРЕКЛИЧКА ВАМИ СЛУШАЙТЕ ОЛЯ».

Андрей начинает ходить из угла в угол. Тикают ходики. Простые деревенские ходики. «Тик-так, тик-так»... они тикают все сильнее и сильнее. А за окном стоит непрерывный гул муравейника. Это ребята заканчивают водопровод... «Тик-так»... Вырезка лежит на столе и оба смеются... «Тик-так... тик-так...»

Андрей быстро схватил рукой маятник. Ходики сделали «тик»... и остановились. Андрей вздохнул.

Он взял присланную Ольгой газетную вырезку. Сунул вместе с телеграммой в карман и побежал к телефону.

— РЕДАКЦИЯ... АЛЛО... РЕДАКЦИЯ... ГОВОРИТ «МЕЧТА»... ОТКРЫВАЕМ ПЕРВЫЙ КОЛХОЗНЫЙ ВОДОПРОВОД... НЕТ... ПО ИНИЦИАТИВЕ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ... ДА... ВЫШЛИТЕ ФОТОГРАФА... ФОТОГРАФА...

Теперь Андрей знает, что делать. Он весело ударил пальцем по маятнику и ходики весело ответил ему:

«ТИК-ТАК-ТИК... ТАК-ТИК-ТАК»...

Он выбежал на крыльцо и крикнул, чтобы слышали все:

— УТЯТНИКОВ!..

Подбежал Утятников Андрей заторопил:

— ТАК ВОТ... УТЯТНИКОВ... ЧТОБЫ НЕ БЫЛО НИКАКИХ ЗАДЕРЖЕК, ВСЕ, ЧТО НАДО ДЛЯ ВОДОПРОВОДА, ДАВАЙ... ПОНЯТНО?

Утятников улыбнулся:

— ПОНЯТНО, АНДРЕЙ МАТВЕЕВИЧ... ПРАВИЛЬНО.

...В старой мельнице вгоняли сквозь пол в землю, железную трубу. Взволнованный и оживленный Санька бросал короткие команды:

— КРЕПИ... КРЕПИ, ДОРОГОЙ ФЕДОР МИХАЙЛОВИЧ... СКОРЕЕ КРЕПИ...

Федор в промокшей от пота рубахе прикреплял к трубе насос, он глянул наверх, засмеялся.

На втором этаже мельницы, у большого прикреплял к трубе насос, он глянул на вопрос Сани:

— КАК ТАМ У ВАС, ПАПАША.

весело ответил:

«Половодье». Эскиз костюма деда Никиты худ. Н. Валерьянова

— ДОБРЕ... РУБАХУ ХОТЬ ВЫЖИМАЙ...

Саня не обратил внимания на шутку. Выбежал на мосток мельницы и застыл напряженно смотря вверх. Сидящий на крыше парень подал какие-то сигналы.

Далеко на селе дед Никита, взобравшийся на бугор свеженарытой земли, заметив сигнал, протяжно крикнул:

— ГОТОВО-О-О!..

и по всей линии горящих костров, прокатилось нарастающее эхо:

— ГОТОВВО-О-О...

Когда докатился последний, самый близкий крик, парень на крыше крикнул от восторга во всю силу легких, рядом стоящему Сане:

— ГОТОВО!..

Саня вскочил в мельницу, заметался вокруг деревянных механизмов:

— ГОТОВО... ВСЕ ГОТОВО...

потом остановился, обвел взглядом насос и с каким-то отчаянием махнул рукой:

— ЗАПУСКАЙ...

Федор бросился на огромное деревянное колесо и потянул переплет книзу, колесо заскрипело и тронулось...

Старик-бондарь быстро освободил замок и, не подымаясь с колен, пристально следил за шестерней.

Расцвеченный круг усовершенствованных мельничных крыльев медленно качнулся и начал вращаться... Нарастал первый тревожный гул, и в установившейся общей тишине, этот гул приобретал какое-то огромное значение. Саня отвернулся в угол

и закрыл глаза... Застонал и пришел в движение деревянный шкив... Колесо убыстряло ход... Рванулся поршень насоса... быстрее и быстрее... Федор напряженно застыл держа одной рукой регулятор, а другую почему-то подняв перед собой... и вдруг... где-то далеко в глубине, забулькала вода... Лицо Федора расплывалось в улыбку.

Саня поворачивает тревожное лицо и медленно подходит к насосу.

Характерное булькание, поднимаясь из таинственной глубины, забивает четкий ритм насоса... К ритму механизма прибавляется легкий звон, и по трубке, сквозь насос, брызнули первые капли воды...

Тогда старик-бондарь с резвостью юноши вскочил на второй этаж к баку и, перегнувшись в него, застыл.

С тревогой смотрят на него снизу Саня и Федор... Звон воды усиливается и переходит в клокотание...

Старик выпрямляется... и горстью подбрасывает вверх из бака воду, кричит, задыхаясь от радости:

— ПОШЛА...

Парень вскочил на крышу:

— УР-РА!..

По линии костров полетели вверх шапки

— УРР-Р-А!..

Во все стороны катилось «ура». Ровно вертелись мельничные крылья. Надрывался на крыше парень. Саня обнимал слезливого Федора. Старик лил на них горстями воду из бака, кричал:

— УРА!..

Музыка.

Клокотала вода в насосе и била через край.

Вода... Теперь она льется сама, бьет фонтаном на площади, она хлещет из крана маслозавода, кристальные струи ее обливают чудесное масло с печатью «МЕЧТА». Девушки в белоснежных халатах купают масло в воде, как на голландских рекламах. Вода самотеком идет в гончарную мастерскую для жирных замесов глины, растворяются таинственные двери обжигательных печей и выезжает первая партия глазированной черепицы. Вода... Ее сколько угодно в свинарнике. Она падает дождем на визжащих сосунков-поросят... и те сверкают под щеткой и мылом главного свиновода Петра... ВОДА...

— ЭТО ТОЧНЫЙ ФАКТ... А НЕ КАКАЯ-НИБУДЬ КОПИЯ...

Обо всем этом говорит Андрей, стоя рядом с самодельным фонтаном и последние слова направлены ясно по адресу Федора. Толпа хохочет и аплодирует. Федор-Копия сутулится и уходит прочь с празднества. Девушки смотрят Андрею в рот. Бабы сбрасывают к его ногам цветные коромысла, восторженный Васька предлагает:

— ЗАЖЖЕМ...

И коромысла обливаются керосином. Никита Ульянович делает знак гармонисту. Старики сбиваются в кучу и... под дирижерством Никиты громко поют хором «Молодую гвардию».

Гармонист со смеха чуть не падает вместе с гармонью. Уж очень забавно, когда хор, каждому участнику которого не меньше полвека, затягивает:

— МЫ МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ...

Утятников суетится вокруг фотографа:

— НЕ ПРЕДСЕДАТЕЛЬ, А КЛАД... МОЖНО СКАЗАТЬ. НУ КТО БЕЗ НЕГО ДОГАДАЛСЯ БЫ В КОЛХОЗЕ И ВДРУГ ВОДОПРОВОД...

Фотограф молча кивает головой и уже нацеливает свой аппарат.

Но Утятников замечает рядом с Андреем Саньку:

— ОДНУ МИНУТОЧКУ...

И бежит к Андрею. Утятников шепчет Андрею и тот, покосившись на Саньку, отходит в сторону, становится в красивую позу. Фотограф щелкает. Дым вьется у ног Андрея, как фимиам, он чихает, но не сходит со своего пьедестала.

В раскрытых воротах заваленного разным сельским инвентарем сарая показались Федор-Копия и «баптист»—оба отряхивают пыль.

Федор с большим уважением объясняет «баптисту»:

— КАК ПОВЕРНЕТЕ, ТАМ И КЛУБ... ШУТКА ЛИ ЖИВУЮ ОЛЬГУ ПО РАДИО СЛУШАТЬ БУДУТ...

«Баптист» понимающе кивает головой. Прощается за руку. Уходит. Федор долго смотрит вслед ушедшему, потом шепчет со вздохом:

— БЫВАЮТ ЖЕ ЛЮДИ...

В клубе тесно. Народ застыл, подняв головы к радиорупору.

Мягкий баритон диктора кончает фразу:

— СЛУШАЙТЕ... У МИКРОФОНА ВАША КОЛХОЗНИЦА ОЛЬГА ГОНЧАРОВА.

Пауза... Потом взволнованный голос Ольги:

— ЗДРАВСТВУЙТЕ, ДОРОГИЕ ТОВАРИЩИ, ЗДРАВСТВУЙ, МАМА.

Все, как по команде, крикнули, подскочив на местах:

— ЗДРАВСТВУЙ, ОЛЕЧКА!.. ЗДРАВСТВУЙ, ДОЧЕНЬКА!..

И снова застыли.

Ольга говорила быстро и громко:

— ТОВАРИЩИ-КОМСОМОЛЬЦЫ, КАК ПОЖИВАЕТЕ?

Саня застыл, не отрывая рук от настройки приемника. Рядом Андрей.

— ПЕТЯ... КАК ТВОЕ ПОРОСЯЧЬЕ ЦАРСТВО?

Петька гоголем посмотрел на окружающих. Олечкина мать тихонько утирала слезы.

— ВЫХОДИТ ЛИ У ВАНЮШИ ГЛАЗУРНАЯ ЧЕРЕПИЦА?

Ванюшка тут же ответил:

— ВЫХОДИТ...

— САНЯ, ЕСЛИ СДЕЛАЕШЬ СВОЙ ВЕТРОДВИГАТЕЛЬ, ПРИЕДУ... РАСЦЕЛУЮ...

Саня чуть не свалил приемника... засмеялись, зашикали.

— ТИШЕ... ТИШЕ...

— ЗА ПОСЫЛКУ ВСЕМ СПАСИБО...

Андрей насторожился, придвинулся к приемнику.

— ТОЛЬКО, ДОРОГОЙ АНДРЕЙКА... ЗАЧЕМ МНЕ ОДНОЙ ТАК МНОГО МА...

Андрей незаметно рванул клемму приемника. Радио захрипело... Саня резко повернулся.

— АНДРЕЙ... ЧТО ТЫ СДЕЛАЛ?

Андрей пойман врасплох. Растерялся:

— Я... Я НЕЧАЯННО... СЕЙЧАС ПОЙМАЕМ...

и бросился к приемнику. Народ загудел. Заговорил:

— ДАВАЙ СКОРЕЕ... НЕЧАЯННО... ЭХ ГОЛОВА...

Ребята лезли к радио:

— КАК РАЗ ПРО МОИ ЯБЛОКИ НАЧАЛА...

— НЕТ... ПРО МОИ ОРЕХИ...

Никита волновался больше других:

— СКАЗАТЬ ПО СЕКРЕТУ О МОИХ ВАРЕЖКАХ РЕЧЬ НАЧИНАЛАСЬ...

Радиоприемник свистит... Саня отогнал Андрея...

— ВОРОЧАЕТСЯ, КАК МЕДВЕДЬ... ПУСТИ...

Андрей чувствует себя неловко:

— НУ-НУ...

и отошел.

И Саня ловит волну...

Послышались отрывки музыки, чья-то речь... Опять музыка, свист и голос знакомого диктора... Сразу застыло разволновавшееся собрание.

— ПЕРЕКЛИЧКУ... ЗАКОНЧИЛИ. ВЫЗЫВАЕМ КОЛХОЗ «НОВЫЙ»...

Саня встал и разочарованно выключил приемник. Пауза... Чей-то вздох...

С молчаливым протестом люди уходили в дверь клуба... Обходя продолжающую смотреть в рупор ольгину мать.

Андрей встрепенулся, потребовал:

— ПРОШУ СЕСТЬ ПО МЕСТАМ... ПЕРЕХОДИМ К ВОПРОСУ О СТРОИТЕЛЬСТВЕ БАНИ...

Но люди уходили. Андрей начинал злиться и повышать голос, тогда Саня, мрачно взглянув на него, вскочил на табурет и об'явил:

— ТОВАРИЩИ... КОМСОМОЛЬЦЫ ПРЕДЛАГАЮТ ВЫСТРОИТЬ БАНЮ... ВОДОПРОВОД ДАЕТ ТАКУЮ ВОЗМОЖНОСТЬ...

Никита и Васька преградили дверь. Колхозники остановились, некоторые вернулись на места. Это еще больше разозлило Андрея. Саня продолжал:

— КАК БУДЕТ МНЕНИЕ...

Тогда Андрей нахмурил брови и начальственно крикнул:

— НЕ ТОРОПИСЬ... БАНЮ СТРОИТЬ НЕ РАЗРЕШАЮ!..

Саня повернулся к нему:

— КАК ЭТО НЕ РАЗРЕШАЮТ?

Андрей явно нервничал:

— А ВОТ ТАК... У МЕНЯ СРЕДСТВ НЕТ... ДЛЯ ВАШЕЙ БАНИ... НЕ ВЕЛИКИ БАРЫ... ПОМОЕТЕСЬ И В КОРЫТЕ...

и застыл в геройской позе.

Никита Ульянович передразнил:

— В КОРЫТЕ... О... КАКОЙ ОРИГИНАЛ...

Засмеялись. Послышались выкрики:

— ХОЗЯИН КАКОЙ... ДЕЙСТВИТЕЛЬНО ОРИГИНАЛ... В КОРЫТЕ.

Смех сильней... Андрей вспыхнул... Ответить не мог... Смеялись над ним. Выскочил вперед, смех не унимался.

— ОРИГИНАЛ...

Тогда бросился к двери. Зло крикнул:

— КОПИЮ ВЕРНИТЕ... ФЕДОРА...

и, столкнувшись в дверях с «баптистом», выскочил вон. «Баптист» остановился, смотря на окружающих.

Все повернулись к двери смотря на чужого. Утихли. Никита подбежал к Сане и шепнул, показав на чужого:

— БАПТИСТ ПРИЩЕЛ...

Опять пауза.

Андрей остановился, задыхаясь от обиды и бега.

Перед ним было опытное поле комсомольского снегозадержания. Поле разрисовано хаотичным узором вставших на ребра глыб и снежных заносов. Они образовали лабиринт узких ходов, тропинок и тянулись налево в пустынную темень. Свет неполной луны блестел на глыбах чистого льда.

Андрей медленно пошел по лабиринту. Ноги вязли в снегу. Итти приходилось постоянно лавируя. Остановился... Перед ним огромная снежная баба с черневшими угольками глаз, носа и рта.

Тишина... И далекий, девичий хохоток. Андрей шел назад, стараясь попасть на собственный след. Тогда на экране появляется первая надпись:

«ЗАПУТАЛСЯ ПАРЕНЬ...»

Андрей остановился и с большой тоской, с горечью ответил на неизвестно откуда возникший вопрос:

— ОДИН Я...

Тогда вспыхнула надпись вторая:

«НЕПРАВДА, АНДРЕЙ...»

Андрей сжал кулаки и бросился напролом. Бежал... Баба смеялась ему черным оскалом и свистела свирелью. Бежал по деревне. У клуба остановился. Перед ним была закрытая дверь, в которую надо войти. Задержался... Нагнул голову и вошел.

В клубе произошли перемены. За столом рядом с Санькой сидел чужой и слушал вытянувшегося перед ним завхоза Утятникова.

— ТАК ЧТО, ТОВАРИЩ НАЧАЛЬНИК, ПО КОМСОМОЛУ МОЛОДОЙ ОН У НАС ПРЕДСЕДАТЕЛЬ... НУ НА ТО СОВЕТСКАЯ ВЛАСТЬ НА НАС СТАРИКОВ И НАДЕЕТСЯ, НАСЧЕТ СРЕДСТВ НЕ БЕСПОКОЙТЕСЬ...

Вошел Андрей. Ребята повернулись к нему.

Не успев отдышаться, Андрей заговорил:

— РЕБЯТКИ... НЕЛЬЗЯ... НЕТ СРЕДСТВ... ПОНИМАЕТЕ... Я ВАМ ВСЕ РАССКАЖУ...

В голосе Андрея слышались жалобы и боязнь. Помполит хотел что-то спросить, но его перебил Утятников:

— АНДРЕЙ МАТВЕИЧ... «ЗОЛОТОЙ» ОН ФОНД У НАС, НА КУЛЬТУРУ ЕГО И СДАДИМ... А НАМ ГОСУДАРСТВО ТАМ ВЗАМЕН ЛЕС ИЛИ КИРПИЧ НА ПОЛЬЗУ СТРОИТЕЛЬСТВА БАНИ...

Андрей резко повернулся к завхозу, почти крикнул злым голосом:

— ТЫ ПРЕДЛАГАЕШЬ... «ЗОЛОТОЙ ФОНД»...

За Утятникова ответил Санька:

— А ПОЧЕМУ БЫ И НЕТ?..

Андрей запнулся:

— ПОТОМУ... ПОТОМУ...

Утятников подошел к Андрею и заговорил быстро вполголоса:

— ТОВАРИЩ ПРЕДСЕДАТЕЛЬ, КОГДА ТЫ ПРИНЯЛ «ЗОЛОТОЙ ФОНД», ТО САМ ПРИПИСАЛ В АКТЕ: «РЕАЛИЗОВАТЬ СРОЧНО НА КУЛЬТНУЖДЫ».

Андрей вздрогнул и застыл, смотря на Утятникова, а Утятников уже достал какой-то листок:

— ВОТ ОН АНТИК... ЗА ТВОЕЙ СОБСТВЕННОРУЧНОЙ ПОДПИСЬЮ, ЧТО Ж ТЕПЕРЬ... ПОЗДНО...

Андрей сжался под укоряющим взглядом ребят... Помполит сказал, обращаясь к Утятникову:

— ДЕЛО СЕЙЧАС НЕ В АКТЕ... А ВОТ ХВАТИТ ЛИ «ЗОЛОТОГО ФОНДА». ВЕДЬ ЭТО НЕ ПРОСТО ДЕРЕВЕНСКУЮ БАНЮ ТЯП-ЛЯП, А НАДО И ПАРИКМАХЕРСКУЮ И...

Утятников даже обиделся:

— И ПАРИКМАХЕРСКУЮ ОЧЕНЬ ДАЖЕ ПРИВЕТСТВУЕМ...

ответил он значительно повеселевшим голосом. Ребята тоже оживились.

Санька повернулся к помполиту:

— ЗНАЧИТ ФИКСИРУЕМ.

«Половодье». Эскиз костюма Утятникова худ. Н. Валерьянова

«Половодье». Эскиз костюма Федора-«Копии» худ. Н. Валерьянова

Помполит вопросительно посмотрел на Андрея.

Андрей тихо сказал:

— ФИКСИРУЙТЕ...

и направился к двери.

Его никто не остановил.

ЧАСТЬ ПЯТАЯ

«Летучая мышь» снова бросала дрожащий свет на покрытые плесенью стены амбара... Андрей насыпал последний мешок. Утятников зашивал мешки.

— В ХОЗЯЙСТВЕ КАЖДАЯ ЩЕПКА ДОЛЖНА ПОЛЬЗУ ДАВАТЬ... У МЕНЯ БЫВАЛО...

... И запнулся Утятников, чуть не сорвалось с языка что-то ненужное... Андрей мрачно спросил:

— ЧТО У ТЕБЯ БЫВАЛО, УТЯТНИКОВ?

Утятников буркнул злым голосом:

— МНОГОЕ БЫВАЛО... ДА ВСЕ ПОСПЛЫВАЛО...

Вздохнул... Но Андрей беспокоился:

— А ВДРУГ ОН ВЕСЬ ЭЛЕВАТОР ПОГУБИТ?

Утятников резко вскочил с груды мешков, крикнул на Андрея, как на своего батрака:

— МОЛЧИ!.. А ЕСЛИ ТАКОЕ ЗЕРНО ПОЛИТОТДЕЛ УВИДИТ, ДУМАЕШЬ — ПО ГОЛОВКЕ ПОГЛАДИТ?..

И где былой андреев гонор... Андрей сжался от этого вопроса и молча взял горсть зерна, сунул его в карман...

Утятников подтолкнул Андрея к дверям, с явным пренебрежением.

— ИДИ... ИДИ... ВЫСЫПЬ...:

Андрей ушел, шатаясь, как пьяный.

В избе Андрей долго тер на ладони зерно, потом ссыпал в стакан, накрыл блюдцем и поставил на теплую печку. Сам сел рядом.

Утренний свет пробивался в щели завешенного окна. Блеснул свет лампы. Андрея клонило ко сну. Он разложил перед собой газетную вырезку.

Молодой, смеющийся парень попрежнему встречался лицом к лицу с Ольгой. И Ольга склонялась к нему. Вот он новый друг Ольги. Она чуть-чуть прикрывает глаза. Тают рамки газеты и оба незаметно скрываются в глубине. Тогда Андрей вырастает. Ноги становятся непомерно большими. Андрей поднимает ногу на одном берегу реки, а ставит ее на другом. И все же не может догнать. Его заглушает церковный звон и гудки паровозов, он слышит гул какого-то большого города, лязг железа, надоедливый лязг.

Под ним несутся автомобили, трамваи. Москва и будто бы не Москва. Какие-то сказочные терема и в одном из самых высоких сидит в кокошнике Ольга-царевна. Взвивается рыцарь на белом коне в одежде милиционера. Далеко не допрыгнул до второго венца, мчится другой, в кожаных латах, на глазастом автомобиле. Ах, чуть-чуть не достал. И выше всех прыгнул рыцарь в фартуке, верхом на дворницкой метле.

Рванулся вперед Андрей, схватил Ольгу и помчался прочь. Но никак не оторвешь ног от земли, и из каждого оврага вырастают чудовища с безобразными головами, они страшно напоминают лица знакомых ребят: Саньки, Васи, Пети, Ванюши и парня с фотографии. Они лезут по ногам Андрея, добираясь до Ольги. И вдруг разверзлась перед Андреем пропасть, хлынули оттуда ядовитые гады и застучали адскими молотками. Андрей задохнулся и выронил Ольгу.

Стук... Андрей вскочил, кто-то стучал кулаками в досчатую дверь. Зерно в стакане разбухло и вылезло. Шел противный запах. Андрей выплеснул содержимое стакана в помойку. Стук прекратился... Андрей на носках подошел к двери, застыл... За дверью послышался разговор комсомольцев:

— ПЕРЕУТОМИЛСЯ, БЕДНЯГА...

— А ТЫ ГОВОРИЛ, ЗАЗНАЛСЯ. ВИ-

ДИШЬ, ВСЮ НОЧЬ САМ МЕШКИ НАСЫПАЛ, ЧТОБЫ НЕ ДУМАЛИ, ЧТО НЕ ХОЧЕТ СДАВАТЬ...

Андрей слышит этот разговор и проводит рукой по лицу, словно что-то стряхивает, и открывает дверь.

Ранним утром по сонной деревне, никем не замеченные, председатель с завхозом да Васька с Петькой увели в город цепочку нагруженных хлебом саней...

Социалистической крепостью высится элеватор на берегу реки. Вокруг шагают часовые. Внизу, в тяжелых льдах затона, стоят пароходы. Во дворе табор колхозных коней.

Колхозники стоят на своих санях и, задрав головы вверх, следят за кружащимся аэропланом. Вероятно, там кто-то свой, потому-что безусый парень приплясывает от восторга и кричит вверх:

— ВАСИЛЬ ЕГОРЫЧ, А, ВАСИЛЬ ЕГОРЫЧ!..

Соседи парня также глядят с улыбкой:

— ВЫСОКО... НЕ СЛЫШИТ...

— ДОЛЖЕН...

Парень машет шапкой и снова кричит:

— ВАСИЛЬ ЕГОРЫЧ!..

Во двор в'ехал обоз колхоза «Мечта». Утятников соскочил и сейчас же побежал к приемщику. Увлеченные полетом аэроплана, люди не видели, как Утятников отозвал в сторону приемщика, как Андрей отвлек внимание Петьки и Васьки, как произошло все, что должно было произойти.

— ВАСИЛЬ ЕГОРЫЧ...

Надрывается безусый...

— ПАДАЕТ, ПАДАЕТ...

Аэроплан мягко сел на площадку невдалеке от элеватора. Из его блестящего чрева вышел, наконец, долгожданный Василь Егорыч, бородатый, коренастый колхозник. За ним пожилая колхозница. Васька бежит к аэроплану.

Утятников уже распоряжался выгрузкой. Андрей сам взвалил на плечи мешок и тащит к лифту. Приемщик метит краской мешки.

«ПРОВЕРЕНО»...

Сопревшее, слежалое зерно выльется в горы чистого хлеба.

Васька решительно направился к летчику. В руках у него бульварная фотография Андрея на аэроплане. Преодолевая гул мотора, Васька кричит на ухо летчику:

— МНЕ ЛЕТАТЬ ТРЕБУЕТСЯ...

Летчик поинтересовался:

— ЛЕТЧИКОМ СТАТЬ ХОЧЕШЬ?..

Васька отрицательно замотал головой:

— НЕТ... ДЛЯ ПРОВЕРКИ...

И подал летчику фотографию. Тот посмотрел, сверил с физиономией Васьки, лица были не одинаковы. Пожал плечами и, смеясь, крикнул Ваське:

— САДИСЬ... ОКРЕЩУ...

С серьезным деловым видом влез Васька в кабину. За ним еще два восторженных парня.

Однако васькина деловитость пропала тотчас, как самолет, пробежав по площадке, мягко взмыл вверх. Какими маленькими становились пароходики. Какой, ну прямо игрушечный, элеватор. И как непохоже все это на андрееву фотографию. Ваську охватывает радостное чувство полета.

Здесь нет ничего, что поражало в рассказе Андрея. Васька закрыл глаза и твердо решил:

«ВРАКИ... ТРЕПЛО...»

Итак хлеб был сдан. Строительство бани развивалось неслыханными темпами. Постройкой командовал Саня.

К бане подводили водопровод, рыли ямы для стока, клали венец за венцом и даже начинали думать о крыше.

Невдалеке от бани остановился маленький ГАЗ, из него выпрыгнул Мишин и еще кто-то в шинели с орденом.

К Мишину подошел Саня, Мишин поздоровался и сказал:

— ЗНАКОМЬСЯ С НОВЫМ ДИРЕКТОРОМ НАШЕЙ МТС, А ЭТО — КОМСОРГ... САНЯ...

Директор почему-то обрадовался...

— А... ИЗОБРЕТАТЕЛЬ... У МЕНЯ К ТЕБЕ ПРОСЬБА... ТЫ ЗНАЕШЬ, ЧТО МЫ СМОТР ЗАДУМАЛИ... ТАК НАДО, ЧТОБЫ ТЫ СВОИ МЕЛЬНИЦЫ ВЫВЕЗ... ХОРОШО?..

Саня молча смотрел на него.

И вдруг начальник спрашивает:

— С ПРЕДСЕДАТЕЛЕМ ЕЩЕ НЕ ПОМИРИЛСЯ?

Тогда Саня тихим, удивленным голосом, выдает свою мысль:

— ВОТ Я ЕГО НЕ УЗНАЛ... ХОТЯ И С ОРДЕНОМ, А ОН ПРО МЕНЯ... ВСЕ ЗНАЕТ...

Директор рассмеялся, обнял Саню за плечи и уже серьезно ответил:

— ЛЮДЕЙ НАДО ЗНАТЬ... ЧТОБЫ ЛЮБИТЬ И НЕНАВИДЕТЬ...

... Мишин договаривался со строителями бани о предстоящем смотре.

КОНЕЦ ПЯТОЙ ЧАСТИ

Борис Тенин

ОПЫТ АКТЕРСКОГО ПОРТРЕТА

В. РОССОЛОВСКАЯ

Засл. арт. Борис Тенин

На пустой базарной площади, где давно уже ничего не продавали, стоял цирк.

Это был обыкновенный провинциальный цирк с ветхой, покрытой огромными заплатами, круглой, деревянной крышей, с шершавыми от старых изорванных афиш щитами у входа и жидким духовым оркестром.

Дела шли плохо. Программа была однообразна и редко пополнялась новыми номерами. Разве, что случайно завернет по дороге в Москву какой-нибудь гастролер— факир-отгадчик чужих мыслей или чревовещатель с куклами.

Когда под куполом загорались тусклые огни, хромой, густо заросший бородой человек в ливрее с остатками позолоты, суетливо покрывал мокрые бурые опилки арены бесцветным ковром и об'являл «номер». Три девицы неопределенного возраста в блеклых трико раскачивались на трапециях, деловито поглядывая, натирали белым порошком ладони рук и мягкие подошвы туфель и неловко прыгали, поднимая пыль. Оркестр играл вальсы времен русско-японской войны и старинные немецкие галопы. На смену девушкам выходила очень полная дама, усыпанная блестками с тремя пушистыми беленькими собачками; собачки разыгрывали несложную пастораль и все завершал укротитель диких зверей в измятой манишке и с позументами на рейтузах, выводивший больного, ко всему равнодушного льва.

Напрасно по вечерам над входом цирка коптила лампа-молния, бросая во мглу города робкие призывные лучи; напрасно надрывалась в марше хриплая медная глотка оркестра,— город молчал, или отвечал далеким, редким собачьим лаем.

В городе — тиф. Глухие вести с фронта. Лазарет. Слепые разбитые фонари. Заколоченные лавки. Голод.

Газеты, напечатанные на плохой бумаге, приходили с опозданием, и тревога, разлитая в кратких телеграммах о продвижении войск генерала Деникина к Харькову, гулко висела над городом, плескалась о досчатые стены цирка, когда у входа, устланного подсолнечной шелухой, толкались редкие посетители — лазаретные, ребята с окраины, гимназисты и вокзальная шпана с мешками.

В один из осенних вечеров у входа перед свежей афишей стоял нескладный широкоплечий подросток в короткой и узкой гимназической куртке с оторванными пуговицами. Афиша поглотила его целиком. Его румяное круглое лицо выражало восторг и удивление. На афише, извещавшей о приезде гастролера из Москвы, в космическом вихре разноцветных конусов, кубов, кругов и квадратов кувыркался клоун в огненно-рыжем парике и огромных ботинках.

В этот, а может быть в один из последующих вечеров, подросток принимал решение на всю жизнь.

Собственно, желание стать клоуном возникло еще в раннем детстве, когда смотрел фильмы с Прэнсом, Максом Линдером, Глупышкиным, Камилло, Скандалини, Паксоном и Шарлеем. Макс — был непонятен. Прэнс — не нравился (слишком нахален), но бесшабашные неудачники Шарлей и Камилло, резкий, как марионетка, Глупышкин и хитрый, но неповоротливый Скандалини трогали, волновали и рождали смутные ассоциации с самим собой...

Подросток был — Борис Тенин. Дело происходило в Туле в 1919 году.

* * *

Классическую гимназию в Туле закрыли. Борис в последний раз прошел по пустым классам, где лежали пыльные, опрокинутые

Засл. арт. Б. Тенин в роли клоуна в спектакле т-ра Дома печати

парты, по залу с любительскими подмостками, на которых играл Митрофанушку в фонвизинской комедии, где впервые в гриме «рыжего» исполнял музыкальные номера с колокольчиками и губной гармошкой. Ехать пришлось в Москву, к отцу, председателю одного из советов.

С 1920 до 1924 года он учился театральному мастерству в различных московских студиях: у Фореггера, у А. П. Петровского, А. П. Зонова; общим знаниям — на рабфаке.

Театральные школы научили многому. Они заставили испытать на своей собственной коже, ощутить своими мускулами различные токи театральных течений, они вырабатывали иммунитет против традиционных театральных художественных форм и будили творческую мысль на поиски иных.

Традиционный театр не удовлетворял Тенина. Нравились ему по-прежнему цирк и аттракционы в кинематографах между сеансами. В 1922 году он узнал о выступлении группы «эксцентриков» в Питере: С. Юткевич, Г. Козинцев, Л. Трауберг и Г. Крыжицкий об'явили поход против отживших форм театрального зрелища, цирк об'являлся повивальной бабкой нового искусства, а Чаплин—его отцом. Поступление на рабфак тогда помешало Тенину уехать в Питер. Через два года он восторженно аплодировал спектаклям С. Эйзенштейна в театре Пролеткульта и мечтал поступить в мастерскую Мейерхольда.

Окончив рабфак в 1924 году, Тенин уехал с провинциальной труппой Л. Клещеева, заявив о своем желании играть комические роли. В провинции он в быстром темпе глотал стереотипный провинциальный репертуар и все от Гольдони, Мольера, Шиллера до Гауптмана, Ибсена и Метерлинка, от Гоголя и Сухово-Кобылина до Леонида Андреева и Чирикова.

Знакомство с образами мировой драматургии заставило поблекнуть мечту о клоунаде. Открылся мир резких и ярких индивидуальностей, натур цельных, способных на решительные и последовательные поступки. Пришлось найти в себе уменье понять и изобразить резко определенные черты человеческого характера—алчность и сластолюбие для рыцаря Швецингена («Золотая Ева»), простодушное плутовство для Тапиоки («Три вора»), циничную расчетливость для Вурма («Коварство и любовь»), тупость и рутинерство для Земляники («Ревизор»).

Вернувшись в Москву в 1925 году, Тенин попытался восстановить свои старые связи с передвижными коллективами МГСПС, обслуживавшими рабочие клубы (здесь приходилось работать в рабфаковские времена). Он попал как раз во-время. При МГСПС нарождался театр «Синей блузы». Здесь-то и обрел Борис Тенин свою настоящую театральную родину.

Что представлял собой театр «Синяя блуза»? Содержание его спектаклей составляли газетная статья, фельетон, сообщение РОСТА и ТАСС. Публицистичность содержания спектаклей подчеркивалась публицистичностью их формы. В основу оформления номеров «Синей блузы» были положены прозодежда и апликация в костюмах и декорациях, локальные яркие тона, схематические четкие линии, в музыке—частушки, народная песня и отчасти классические или современные произведения, обязательно подчеркнуто ритмические.

Этому соответствовала работа актера—патетическая митинговая речь, коллективная гимнастика, графически четкие жесты, создавшие плакатные образы-схемы, точно взятые из работ политических карикатур и плакатов Дени, Моора, Ефимова.

Из режиссеров «Синей блузы» того времени, оказавших влияние на Тенина, сле-

дует отметить Форрегера, Томисса, Орлова и перешедших затем в кино Легошина, Мачерета и Юткевича, из театральных влияний—«Мудреца» Эйзенштейна в «Пролеткульте» и «Землю дыбом» Мейерхольда.

В театре «Современной буффонады» (1927 год), возникшем из основных коллективов «Синей блузы», Тенин впервые попытался соединить политическую характеристику образа героя с его психологическими чертами. Очень удачны были: «Чубчик с начесом на тупом лбу, плотоядно-беззубой улыбкой, подслеповатый шулер и граф Турбин (пародия на «Дни Турбиных»), лысеющий барин с носом лакомки и кутилы. Два сезона в Театре сатиры не дали ничего интересного.

Примером удачной работы Тенина в Театре обозрений «Дома печати» в 1928 году был «Емельян Черноземный» по В. Катаеву («Первый номер»). Емельян—«крестьянский» поэт, спекулирующий на своем происхождении. Он угрожает редакторам «повеситься, как Есенин», если они не напечатают его вздора. В образе Емельяна под обстрел взято было не хищничество Емельяна, а его недалекий ум. Получался своеобразный шарж, не зло-сатирический, а добродушный, точно Тенин смеялся над отсталостью Емельяна.

В аттракционах (1 Фортелини) Тенин возвращался к излюбленному жанру—клоунаде. В белом балахоне с гигантским черным галстухом, ниспадающим до колен, в соломенной твердой шляпе, с ромашкой, выросшей из кончика носа—он пел свои частушки и куплеты, аккомпанируя себе на флексофоне или на шумовых эксцентрических инструментах. Юмор его всегда мягкий и добродушный, никогда не поднимался до злой политической сатиры.

Беззлобный смех Тенина находил себе об'екты в человеческой отсталости, глупости, пошлости, мелком лицемерии и хищничестве, некультурности, косности, лени, позерстве, фразерстве, бездарности, лживости, суетности и ханжестве. Это был юмор взрослого, зрелого человека, который смеется над недостатками незрелости.

С 1932 года Тенин постоянно работает в зимние сезоны на сцене московского Мюзик-холла.

* * *

В 1928 году Сергей Юткевич, который стал для Тенина впоследствии лучшим кинематографическим учителем, поставил на Московской фабрике по рассказу Марка Колосова и либретто Ю. Громова фильм «Кружева».

Тема фильма была остро злободневна. Речь шла о хулиганстве среди рабочей молодежи и о стенгазете, перевоспитавшей хулигана. Место действия—фабрика «Ливерс», позволила режиссеру развернуть богатую орнаментику из кружев и машин. На экране вспыхивали легкие кружевные узоры и гасли в наплывах; монтажные фразы сверкали музыкальными ритмами и метафорическим огнем.

С. Юткевич привлек в актерский коллектив кое-кого из своих бывших знакомых синеблузников. Среди них был и Борис Тенин. Ему досталась небольшая роль заведующего клубом фабрики кружев.

Эта роль взволновала Тенина и выбила его из привычного равновесия. Познакомившись с ролью, он понял, что его завклуб должен быть глуповат, и осторожно, для себя, он уже пробовал те различные краски для облика глупца, какими располагала его театральная палитра. Но маска театрального глупца казалась бы в кино фальшивой. Завклуб прочно завладел его воображением. Он думал о том, каким голосом говорит его завклуб, как смотрит он на людей, как реагирует на различные явления, каким он бывает дома, в трамвае, на улице. Никогда ни в театре «Синей блузы», ни в театре Современной буффонады ему не приходилось так вживаться в образ. В театре он находил настроение изображаемого вместе с париком. Какая-нибудь морщина, толщинка, мазок на лице, открывали ему в образе больше, нежели указания режиссеров на репетиции.

В кино (он сразу понял) нужно долго жить одним образом, уловить его свойства и бережно сохранять их в себе между с'емками.

С'емка приближалась, а черты завклуба еще не были ясны, он ускользал. То, что было найдено, не радовало и казалось бледным, недостаточным.

Однажды Тенин шел по улице, думая о завклубе. Он был близок к тому, чтобы отказаться от роли. Внезапно его внимание привлек беспризорный, который сидел на крыльце какого-то дома и играл с кошкой. Это был уже великовозрастный парень с сытой физиономией, испачканной так, точно по ней провели щеткой трубочиста. Беспризорный улыбался, сквозь корку грязи лицо его светилось искренним удоволь-

ствием. Кошка урчала в его ручищах и пыталась укусить.

Тенин остановился и рассеянно посмотрел на парня; выражение искреннего тупого и наивного удовольствия уже врезалось в память так, точно оно было там отлито в металле или высечено в камне. Оно стояло перед глазами, принимало очертания своего собственного лица, менялось, развивалось, обнаруживало другие, более интересные оттенки.

Тенин играл завклуба почти без грима, достигнув нужной характеристики только с помощью мимической и пластической лепки образа. Краски и линии образа более не скользили по поверхности лица и тела, они проступали сквозь все существо. Камера требовала искренности, малейший фальшивый штрих в глазах, у рта, в движении руки и плеч вырастал на пленке в тяжелый мазок или в грубую линию.

...Плохой, мрачный, неуютный клуб. У разбитого исцарапанного рояля сидит завклуб. Это—молодой кудрявый парень, в кожаной куртке и в буцах. У него круглое, тупое лицо. Должно быть, он недавно из деревни этот увалень. Он бьет по клавишам одним пальцем, развлекая себя не мелодией, а другой несложной забавой: удары по клавишам заставляют подпрыгивать вверх окурки, которыми наполнен рояль. Любопытство и наивная тихая радость освещают точно изнутри черты лица завклуба. В этой простодушной радости с замечательной силой и яркостью вскрыта внутреняя связь между плохой работой клуба и хулиганством рабочей молодежи.

Когда Тенин на просмотре увидел свое изображение, то он понял главное: он понял, что для киноактера важнее всего уловить мер у движения своего чувства. Найти ту меру, которая бы была достаточно выразительна, но не груба и не резка на экране. Это было великой тайной, и ее открыла ему работа над ролью завклуба.

Через два года Тенин снова получил приглашение сниматься в новом фильме С. Юткевича «Златые горы».

Фильм был поставлен по сложному, тяжеловесному сценарию, замкнувшему изобразительный материал в строгие, монументальные, почти былинные формы.

Над сверкающей, пропитанной нефтью землей возникали силуэты трех забастовщиков. Солнце, сквозь жалюзи конторы, полосовало им спины, а лицо нефтепромышленника смотрело на них выжидательно и сухо. Далеко в северном Петербурге—грязная, мрачная рабочая казарма, оплывший, в котелке, мастер с монгольскими глазами. На втором плане, в толпе рабочих, в кратких едва уловимых эпизодах конца фильма, проходит образ парня из кочегарки, веселого парня с гармошкой. Это—кочегар с завода.

Маленькая, недописанная в сценарии роль, выросла в один из центральных, запоминающихся образов фильма.

Праздничный день гудит перезвоном колоколов, слепит солнцем, весенний воздух дрожит от испарений...

У редких зубьев полуизломанного забора, на низкой скамейке сидит парень с гармошкой в праздничном коломянковом пиджаке. Ворот белой рубашки расстегнут. Под пиджаком—широкий пояс—с целой системой ремешков и кармашков. Такие пояса носили в предвоенное время провинциальные щеголи. Растягивая гармонь, парень поет рабочую песню о златых горах, которые не пожалел бы за ласковые взгляды возлюбленной.

Парень поет серьезно, нажимая с чувством на удобные слоги и высоко, с надрывом завершая музыкальную фразу так, как это делают фабричные ребята на окраинах, возвращаясь с вечерок, шеренгой, вобнимку.

Его песня обращена к крутобедрой девке, что стоит рядом, щелкая подсолнушки. Жаркие цветочки ее широкой юбки и блеск ее круглых глаз говорят о благосклонном внимании к парню.

Идиллию прерывает мастер в котелке. Песня застряла в горле парня. Исчезла девка. Умолкла гармонь, а выражение огорчения и досады постепенно поглощает простодушное, радостное умиление, разлитое по лицу гармониста.

На молебне молодой рабочий стоит среди истово поющих благообразных хористов. Он скучает. Тяжелую обязанность петь в церковном хоре он принимает как неизбежное зло. Взгляд скользит рассеянно по толпе молящихся. Вдруг, глаза заискрились. Плутовские искры зажгли лицо восхищенной сетью морщинок. Парень увидел свою девицу. На языке, понятном только влюбленным, он назначает ей свиданье. Удар камертона заставляет его запеть с запоздалым рвением псалмы, за что он и получает новый удар сзади.

Обе сцены сверкают высоким актерским и режиссерским мастерством. Они заставляют многое понять и в ханжестве адми-

нистрации и в унизительной зависимости от них рабочих.

В дальнейшем течении действия тема парня и девушки выпадает. В новой сцене мы видим развитие этого образа. Василий перед арестом дает парню листовки и напоминает о гудке в два часа. Выслушав поручение, парень прячет листовки за пазуху—«будет так». Лицо его освещает лукавая, понимающая улыбка.

Смысл революционной борьбы находит свое индивидуальное преломление в сознании этого парня. Хитрая улыбка выражает стремление подгадить своим врагам—хозяину, мастеру в котелке.

В эпилоге он появляется на раненом бронепоезде вместе с комиссаром Василием. Лицо его возмужало, утратило выражение наивного простодушия, но еще хранит в себе лукавые искры. Когда бригада жалуется на нехватку рабочих рук, он первым сбрасывает с себя тулуп и пустые пулеметные ленты и, вновь заиграв озорной улыбкой, чернит себе сажей лицо.—А разве я не кочегар?

В глубоком дымном и темном пространстве ремонтного цеха мелькает его голова в заячьей ушанке. Бронепоезд готов. Мертвому Василию рапортует он об окончании ремонта и уходит вместе с другими на фронт.

Работа в «Златых горах» дала Тенину настоящее творческое удовлетворение. В образе молодого рабочего ему удалось найти существенные черты нового человека, вырастающего в горниле классовой борьбы и революции. Эти черты даны в сочетании с живой человеческой индивидуальностью молодого человека, оптимизм молодости которого не может подавить жестокий режим.

В следующей своей работе, в роли иностранного матроса Фрэда (комедия «Изящная жизнь», режиссер Юрцев), Тенин сохранил те же основные черты, придав им иной национальный и социальный колорит и подчинив их своеобразности драматургического задания. Комедия поставлена по неудачному, плохо сколоченному сценарию. Развитие сюжета изобилует натяжками и не всегда логично. Основная тема фильма — критика буржуазного представления об «изящной жизни»—недостаточно раскрыта. Тема — положение матроса в буржуазной стране — иллюстрируется рядом эпизодов, показанных вне связи с основным сюжетом: Фрэд терпит издевательства капитана-«дьявола», Фрэд—безработный, Фрэда бьет полисмен и т. д. Третья тема—столкновение Фрэда с идеологией, обычаями и бытовым укладом Советской страны—также иллюстрируется цепью эпизодов: Фрэд попадает в ложную газовую тревогу, бездомного Фрэда, не попавшего на корабль, приютила женщина-милиционер, Фрэд осваивает культуру Днепростроя и т. д.

Недостаток драматургического построения образа в том, что Фрэд является пассивной фигурой в каждом из комедийных положений. Жизнь чертит на нем свои письмена, точно на восковой доске, оставляя его бездеятельным созерцателем даже тогда, когда он действует. На протяжении всего пребывания в СССР Фрэд

Засл. арт. Б. Тенин в роли молодого рабочего. Кадр из фильма «Златые горы», реж. С. Юткевич

только удивляется и размышляет, размышляет и удивляется. Только в финале он совершает два поступка: женится и остается навсегда в нашей стране. «Изящная жизнь» недостаточно смешна и бедна живописностью, красками. Однако в ней найдено подлинное зерно, существо советской комедии. Оно заключается в удачном замысле: столкнуть несколько отсталого иностранного пролетария с условиями советской действительности.

Бедную поступками биографию Фрэда Тенин восполнил удачным пластическим и ритмическим построением роли, которое в монтажной конструкции образа было превосходно использовано режиссером Юрцевым.

Фрэд—приземистый, неуклюжий, грубоватый парень с мужественным обветренным лицом. У него грузная походка моряка.

Различные реакции—страха перед «дьяволом» и его бульдогом, злости—в драке, ненависти (сцена с полисменом), восхищенного удивления (сцены с Марусей-милиционером) проступают на лице скупыми, сдержанными штрихами. Этот матрос—тяжелодум. Только борьба с водной стихией в финальных частях фильма да веселость и восхищение влюбленного в доме Маруси оживляют черты его лица, вносят в них новые ноты: страстного упрямства в первом случае и нежности—во втором.

Столкновение с советскими людьми и с производством пробудило в нем ум и чувство. Он познал новое, советское отношение к женщине, как к другу, товарищу, человеку, радость труда на себя и своих, близких ему людей. Он обрел новую родину. В финале возникает новый пластический облик Фрэда. В нем много общего с парнем из кочегарки фильма «Златые горы», он добродушен и радостен, ему свойственны хитрость и юмор. Он любит людей, с которыми связан, и готов отдать им все, что имеет—силу и ловкость своих рук, свою жизнь, слитую с их интересами и делами воедино.

Разница между двумя образами заключается в своеобразии трактовки национальных черт каждого образа и в различии уровней социального сознания. Парень из «Златых гор» сам способен вести массу, Фрэд же политически отстал и еще нуждается в воспитании. Фрэд был первым реалистическим, положительным героем советской комедии. Атов и Матов из комедии «Два друга модель и подруга» хранили еще многое от условной эксцентризации кино. Фрэд из «Изящной жизни» доказал возможность создания образа положительного героя советской кинокомедии.

В другой комедии («Флаг стадиона»—режиссера Казачкова) сценарий Р. Лина был построен сознательно на особенном свойстве комедийного темперамента Тенина—воспроизводить отсталых и потому смешных в наших условиях людей. Хронологически работа над ролью архитектора Тарасова из «Флага стадиона» является самой последней (1934 год), однако мы умышленно сближаем ее с работой в фильме «Изящная жизнь», так как образы Фрэда и Тарасова очень близки друг другу по своему внутреннему драматургическому строению, несмотря на все внешние различия.

Комедия «Флаг стадиона» построена на необоснованном страхе советского архитектора Тарасова получить репутацию «идеалиста». Введенный в заблуждение своим сослуживцем, Тарасов хочет отмежеваться от своего архитектурного проекта стадиона, не зная, что проект премирован. Овацию Тарасов принимает за позорное разоблачение. В комедии кроме основной темы проходят еще две второстепенные—перерождение Тарасова, превращающегося из труса и увальня в бодрого советского физкультурника, и посрамление некоего гражданина в крылатке Смердяковского.

Юмор режиссера Казачкова, это юмор холодного созерцания. Смешное принесено в жертву красивому. Герои Казачкова живут в замечательной стране, где все прекрасно, ново и удобно. Интерьеры сверкают нарядной отделкой, лаком дверей и паркетов, обилием стекол, они залиты солнечным светом.

Изящны и строги порталы домов, поднимающихся среди темной пушистой зелени. И на всем этом прекрасном мире лежит отпечаток холодности. Забота об изяществе формы и линии заглушает правду жизни.

В этом-то мире и живет мешковатый, недалекий с первого взгляда, архитектор Тарасов.

Тарасов—это подлинно смешное и веселое в комедии.

Тарасов—представитель нового поколения интеллигенции. Свою собственную буржуазную среду он утратил еще в детстве, таким образом, с прошлым русской буржуазной интеллигенции его ничто не связывает. Он вырос в советских условиях и стоит на грани того, чтобы стать предста-

Засл. арт. Б. Тенин в роли Гороха. Кадр из фильма «Песнь о счастьи», реж. М. Донской и В. Легошин

вителем рабочих и демократических слоев в науке и технике.

У Тарасова, должно быть, сложные отношения с революцией. Она совершалась без его участия, возможно, что он был еще молод, когда в России «бил час капиталистической частной собственности», но возможно, что Тарасов не вмешался в ход истории, находя это дело слишком хлопотливым и опасным. Во всяком случае— это человек жизнерадостный, едва вышедший из юношеского возраста, характер вполне уравновешенный, воспринимающий советский уклад жизни, как нечто должное и бесспорное. Мир для Тарасова ясен. В нем нет тех «проклятых вопросов», которые типичны для идеологии буржуазной интеллигенции, интеллигенции Чехова, Андреева, Бунина. Все «проклятые вопросы» разрешила за Тарасова история. Однако родимые пятна прошлого еще тяготеют над нашим героем. Он труслив, обывательски пассивен и боится своего «начальства».

Так вот он каков! Зритель угадывает все это в образе, созданном Тениным.

Мягкая шляпа сидит на круглой голове архитектора как-то неуверенно. Готовый костюм из Швейпрома окутывает фигуру мешковатыми складками и от этого она кажется рыхлой. Пенсне сжимает пухлую, как у младенца, переносицу, движения неуверенны, суетливы, расплывчаты. Улыбка, то робкая, то просительная, то застенчивая, то веселая дрожит на губах и в глазах вспыхивают особенные, «тенинские» огоньки иронии, обращенные к себе и своей собственной незадачливости.

Тарасов—герой не нашего времени. Он человек «второго плана». В этом заключается удачно найденное комедийное зерно характера, сближающее Тарасова с Фрэдом из фильма «Изящная жизнь».

Характер архитектора Тарасова хранит в себе черты старого мира, и они достойны осмеяния, но самый герой достоин быть членом бесклассового общества. Он должен быть поднят до уровня нашей великой эпохи. Такова задача комедии.

В образе Тарасова Тенин показал силу мастерства советского актера.

Вот Тарасов хлопочет вокруг тележки с багажем жены. Вид ручной тележки и ее скромного возницы шокирует изящную даму, мечтающую об автомобиле. Тарасов чувствует недовольство жены и старается его рассеять суетливой угодливостью, чрезмерной нежностью.

Вот напуганный сослуживцем архитектор мучается в бессоннице. Его проект признан идеалистическим, вредительским. Тарасов лежит на своем брачном ложе и казнит себя за «идеализм». Глаза сверкают горькими застывшими слезами. Добродушные губы выражают искренние страдания, испуг и бессилие.

Лучшей по мимическому рисунку является сцена овации, которую Тарасов принимает за позорное обличение его «вредительства».

Он сидит на диване в вестибюле премировавшего его учреждения, окруженный восхищенной толпой товарищей по работе, принимая их восторг за обструкцию, их попытку его поздравить—за издеватель-

ство. Особенно глубокие страдания изображает его лицо, когда фотограф пытается запечатлеть его образ для газеты.

Образ Тарасова сильно пострадал от неудачной драматургии сценария. Тарасова заставляют совершать много лишних поступков, комических «антрэ» и жестов, рассчитанных на соответствующие реакции зрителя (спадающие брюки в первых сценах, эпизод с катанием на лодке, эпизод с ездой на велосипеде).

Плоские и грубые задания сценариста и режиссера Тенин выполняет честно и добросовестно, со спокойствием сильного человека, легко играющего тяжестями.

Образы Фрэда и Тарасова имеют общую основу—типические черты героя советской комедии.

Дело идет об осмеянии отсталости в сознании и поведении человека, близкого советскому политическому строю. В столкновении с условиями советской действительности эта отсталость проявляется не остро враждебно (если бы это было так, потребовалось бы создание политической сатиры или даже драмы), но только как недоразумение, как ошибка, всегда вскрывающая преимущества советского уклада перед всяким иным.

В фильме «Песнь о счастьи» Тенин сделал попытку создать образ отрицательного героя советской комедии, отрицательный герой все же вышел симпатичным, так как Тенин сумел подчеркнуть в нем черты социальной ограниченности.

«Песнь о счастьи» поставлена Востокжино по сценарию Холмского режиссерами В. Легошиным и М. Донским. Фильм дышит лирикой, свежестью и молодостью... В лесном бездорожье заблудился Кавырля. Кажется Кавырля слился воедино с этой шуршащей чащей, здесь будет жить он, питаясь ягодами и орехами, играя на своей жалейке, как вольная птица... Но смутные мечты Кавырли прерывает Горох. Он тоже пробирается сквозь чащу, избегая встреч с людьми, но в его облике чувствуется, что он далек от отшельничества. Ему лет 20 на вид. Живописные лохмотья беспризорного покрывают его ловкое, скользкое, грязное тело. Стеганая солдатская куртка, должно быть, кишит паразитами. Она лоснится от грязного жира, который, кажется, источают все округлые формы Гороха. Изорванная широкополая шляпа из грубой соломы покрывает его тупой, низколобый череп. Лицо, рассеченное шрамами, каждой своей преждевременной морщинкой, усмешкой большого жадного рта, говорит о детстве в годы гражданской войны... Об ароматных ночевках на сеновалах, на лугах у костров о езде на буферах поезда, о случайных кражах. Горох предлагает Кавырле «не трепыхаться», он делает его своим соучастником.

У него плоский, неразвитый ум. Маска пошлости, ограниченности и простодушного цинизма получает дополнительные черты в сцене пляски на ярмарке. Горох пляшет и поет. Музыкальность и одаренность Кавырли подчеркнуты бездарностью Гороха. Его горло способно исторгать только фальшивые, режущие слух ноты, его пляска—жалкое подобие свободных и гордых движений народного танца. Танец Гороха показывает натуру паразитическую и хищную. Его желание рассмешить ярмарочную толпу грубо (он шлепает себя по голому нечистому животу ладонями).

Третье появление Гороха неожиданно. Концерт в трудколонии. Среди музыкантов Кавырля, окончивший консерваторию. Лица слушателей изранены скитаниями, нервными травмами и излишествами. Среди последних—Горох. Он слушает концерт с благодушным спокойствием человека, которому некуда спешить и следует выполнять безропотно чудачества начальства. Шевелюра Гороха припомажена и выложена на лбу фестоном. Он пополнел. Шрамы на лице несколько сгладились. На нем скромный костюм из грубой прочной ткани. Разговор с Кавырлей после концерта обнаруживает, что новые условия не изменили склада его ума, он остался самим собой, сознание вины перед Кавырлей не гнетет его, однако, он несколько смущен и растерян. Он еще не знает, стоит ли ему завидовать Кавырле, или, может быть, обратить все это в шутку. Сложная игра чувств бороздит тупое лицо Гороха. Начальник трудколонии заставляет Гороха рассказать все о Кавырле. Впервые за все время на лице Гороха можно уловить новое выражение. Это — непривычная для него серьезность, сдобренная большой долей страха и уважения к начальнику. Именно в этот момент, когда в образе может быть намечен перелом, Горох выпадает из сценария, он более не появляется в фильме; случайно повернув ход событий, он не имел в них своей судьбы.

Правильность и сила трактовки образа в том, что Горох представлен не мрачным бродягой—в духе гриффитовских бандитов, олицетворением зла, а простоватым и

пошловатым парнем, в котором нет романтически абстрактных черт «злого гения», но есть исторически конкретные черты советского беспризорного, вырастающего в бандита. Горох—это человеческая накипь революции, это—те ее «издержки производства», которые были неизбежны в период разрухи и первых лет нэпа.

Тотчас же после работы над ролью Фрэда в фильме «Изящная жизнь», в 1932 году Тенин был привлечен в группу «Встречного».

Роль секретаря парткома Васи заставила Тенина представить себя самого с новой биографией. Он был современником людей, которые вырастали в борьбе за лучшее будущее.

Да, он, Борис Тенин видел, знал этих людей, он принадлежал к их поколению, он узнавал их черты в случайных прохожих, оставалось только самого себя представить одним из них. Оставалось самое трудное—найти в себе самом, в своих интонациях, в манерах, в походке типическое, важное, именно то, что передаст строй мыслей и чувств этого нового синтетического современника. Где взять эту страшную простоту, эту трезвость, это спокойствие и радостно уверенное отношение к людям? Сделать Васю живым, настоящим человеком и в то же время коммунистом, руководителем рабочих, политиком стало страстной мечтой, горячим желанием артиста.

«Встречный» был этапным фильмом советской кинематографии, он был преддверием больших творческих побед 1933 и 1934 годов.

Борьба за советскую турбину, за перевоспитание отсталых слоев рабочего класса, против вредительства технической интеллигенции (старой дореволюционной школы) определяет собой тему фильма. Тема отлита в форму единого события: создание турбины в кратчайшие сроки, выдвинутые энтузиастами завода. На этом едином событии построена фабула, представляющая собой сочетание двух самостоятельно развивающихся и почти не связанных между собой драматургических линий. Первая из них построена на изображении больных явлений внутри рабочей среды (пьянство, работа «на-глазок») и тех молодых, передовых творческих сил рабочего класса, которые ведут за собой отстающих. Среди передовых элементов завода — секретарь парткома Вася.

Вторая линия показывает вредительство некоторых групп технической интеллигенции, которые с тылу подрывают темпы советского строительства. Образ Васи строится, главным образом, на первой линии фильма. Вася показан в живых реальных связях с коммунистами завода, с его рабочим активом. Под белой, простого покроя рубашкой Васи чувствуется ладно сшитое, несколько тяжелое тело, знавшее не только занятия спортом, но и утомительную физическую работу. Вася уже утратил юношескую подвижность. В соответствии с положением руководителя, вожака партийной организации, движения его полны достоинства. Он уже вышел из комсомольского возраста, но неловкость и манеры увальня обнаруживают в нем некоторую застенчивость и даже робость. Черты симпатичного, по-русски курносого лица просты и вместе с тем привлекательны. В Васе нет ни тени позерства, рисовки или претензии на красивость. Лежит в основе его облика особенный принцип: добродушная ирония, юмор трезвого ума, умеющего сохранять веселость и способность спокойного анализа явлений даже в трудном положении.

Вся сцена встречи с друзьями иллюстрирует этот основной модус отношения Васи к миру.

Смущенной улыбкой, теплотой интонации, горьким вздохом, морщинками у глаз, блещущих невеселым смехом, печальными движениями плеч, головы и даже кистей рук, Тенин передает любовное чувство Васи к Кате, огорчение ее утратой, и легкую зависть и даже уважение к этому счастливцу, Павлу. Карикатура на Бабченко мгновенно переключает внимание Васи на заводские дела. Он уже забыл, погасил в себе все чувства и реакции, связанные с личной неудачей. Он поднимает голову от газеты и в глазах его можно прочесть опасливую мысль о связи этой карикатуры с судьбой «Встречного» плана. Облако досады проплывает по его лицу. Он насторожился.

В последующих сценах основной смысл образа развивается и обрастает художественной аргументацией. Вот Вася стоит спиной к зрителю, поглощенный работой, происходящей в глубине цеха. Фигура выражает настороженность и напряженное ожиданье. Он стоит несколько сгорбившись, пассивно и выжидательно опустив сильные плечи и глубоко заложив руки в карманы. Обернувшись на слова Кати (она приглашает его на новоселье), он обращает лицо к зрителю и тогда можно разглядеть его внешнюю отчужденную улыбку, услышать

вялую интонацию ответа. Мысли Васи там, в глубине цеха, где идет бой за турбину. Мудрость, простота и чуткость Васи являются основными чертами в его характере борца и руководителя рабочих. Основные тенденции образа большевика, много раз показанные советскими фильмами, во «Встречном» даны по-новому. Вот Вася приходит за советом к Бабченко. Стыдясь за бутыль водки на столе и визгливое пение граммофона, Бабченко досадливо сбрасывает рычаг с граммофонной пластинки. Вася мрачен. Угнетен. Морщины горького раздумья лежат на его лбу и у губ. Кажется, ни бутыль с водкой, ни пьяные слезы мастера не трогают его. Все ничтожно перед его горем. Внезапно, жестом решительным и полным отчаяния, он приближает к себе стакан, наполняет его водкой и залпом пьет отвратительную жидкость. Мастер в смятении, только теперь он понял глубину страдания Васи. Именно в таких простых и человеческих движениях раскрывается образ молодого коммуниста. Вася не позирует, не произносит трескучих фраз, но каждым движением своего лица он подчеркивает страстную заинтересованность в общественных делах.

В образе Васи социальные классовые черты даны в сочетании с национальными и общечеловеческими, политический дух молодого большевистского поколения показан в многогранном и впечатляющем образе.

Образы, созданные Тениным в кино, позволяют сделать некоторые выводы в отношении его творческой концепции. Тенин—актер синтетический. В кино пригодились и частушка и гармошка. В кино пригодился и опыт «психологического» театра, умение вылепить человеческую натуру, и опыт «Синей блузы», научившей отыскивать в психологии персонажа социальные мотивировки. В своей актерской работе Тенин показал образцы реалистического воплощения кинодраматургического материала. Образы, созданные Тениным, правдивы и близки зрителям, ибо для Тенина характерно советское отношение к своему герою. Это советское отношение к материалу образа сказывается и в том типе героя, который наиболее близок Тенину.

Тенин имеет склонность к изображению людей, физически здоровых и жизнерадостных, обладающих трезвым умом, добродушных увальней, склонных к мягкой иронии. Его герои всегда добряки, способные на нежные чувства, однако, в решительные моменты они загораются и общественным делом и политической идеей. Все эти черты закономерны в характере нового советского человека, выросшего в условиях нашей страны, на грани перехода к бесклассовому обществу. Может быть, в этом лежит разгадка нелюбви Тенина к изображению натур корыстных и коварных, натур типичных для отмирающих классов. Заставьте Тенина играть Тартюфа—и он придаст ему черты Емельяна Черноземного или Гороха. Он растворит корыстолюбие, ханжество, хищничество, иезуитство Тартюфа в умственной отсталости, в социальной ограниченности.

В своей творческой работе Тенин воспроизводит близкие нам по духу образы советской кинодраматургии, складывающейся в недрах новой социалистической культуры, воспроизводит их на базе нашей идеологии, на новом этапе развития художественного реализма в советском социалистическом искусстве.

Об экспедиционном фильме

Ю. СМИРНИТСКИЙ

1

Часто слышишь, что самое замечательное в фильме «Герои Арктики»— это конец. Зрителя поражает прекрасно снятый, хорошо смонтированный, в темпе и ритме, путь челюскинцев от Владивостока до Красной площади. Плакаты, цветы, восторженные лица, яркое солнце, растроганный Горький... Праздник... На весь Союз праздник радости, праздник замечательной, небывалой в истории человечества любви к людям.

Но в фильме есть и другое, что заставляет проникнуться уважением к авторам его. Это материал, снятый после гибели парохода.

Только тот, кто знает, что такое с'емка в торосах, в открытом море, в 140 милях от берега, сможет по-настоящему оценить в фильме потрясающие моменты подготовки аэродрома, устройства лагеря.

Мы видели веселое лицо А. Шафрана на Красной площади. Он невозмутимо крутит ручку аппарата. А сколько энергии ему стоило перезарядить кассету на льдине, сменить об'ектив, таскаться с аппаратом по торосам. Это может понять только тот, кто работал в подобных условиях.

Совершенно исключительные кадры гибели «Челюскина» производят слабое впечатление. Но если учесть, в каких условиях и при какой погоде снимались эти кадры, станет ясна их неизмеримая ценность. В момент гибели «Челюскина» дул страшный ветер. Силой его крошило льды. Ветер вздымал снег, нес его сплошной пеленой. Пурга неистовствовала, точно желая скрыть за снежной завесой разыгравшуюся на ледяном поле величайшую трагедию борьбы человека со стихией. Именно это и есть в кадрах гибели «Челюскина». Именно поэтому в фильме нечеткая, серая фотография, подернутое дымкой изображение.

Картина о челюскинцах помимо всего ценна также опытом с'емок в Арктике, опытом, который должен обогатить нашу кинематографию. Нужно ли говорить, что в связи с колоссальной работой по освоению Севера на экран просится богатейший материал, что эксплоатационный фильм в лице «Героев Арктики» заслужил почетное место среди других жанров кино.

Литература дала нам прекрасные произведения об Арктике («Тагам» М. Зингера, «Тихоокеанский дневник» Б. Лапина, книги Тан-Богораза и др.). Очередь за кино. И, надо полагать, предстоящие экспедиции в Арктику не будут случайными. Экспедиционный фильм—это отнюдь не с'емки проездом. Капризная, малоизученная арктическая погода, световые условия и многое другое требуют от киноработников вдумчивого и серьезного отношения к себе.

С этой точки зрения небезынтересен опыт работы экспедиции группы реж. Литвинова на Чукотку.

2

Ошибкой экспедиции было снимать игровой фильм, везти с собой актеров, реквизит, костюмы, выступать в роли тяжелой киноартиллерии. Доснятые в Москве павильонные сцены задавили чукотскую натуру, свели ее на-нет, вызвав справедливые сомнения в целесообразности работы над игровым этнографическим экспедиционным фильмом. Однако 60% павильонных с'емок в картинах о Чукотке—результат переделки сценариев после того, как фильмы были уже сняты. Это было не задумано, это делали скрепя сердце, этого, наконец, можно было избежать.

Игровой фильм отнюдь не предполагает обязательного участия в нем актеров. «Играть» могут звери, люди, никогда не бывшие актерами, как это есть в «Чанге», в «Нануке» и в других прекрасных фильмах этого жанра. Это есть и в ранних работах того же Литвинова, снимавшихся в Уссурийской тайге и на Камчатке. Мнение, будто человек по-настоящему работает только в фильме, снимавшемся в павильоне,

неверно. И если в чукотских картинах Литвинова не была найдена гармония между актером и натурой, если условия с'емок на Севере способствовали тому, что в хороших натурных сценах плохо работали люди и наоборот, то это надо отнести целиком за счет неумения. Фон и человек в фильме всегда дополняют друг друга. Актер может участвовать в экспедиционном фильме. Другое дело, нужен ли он в экспедиции, целесообразно ли было Литвинову везти на Чукотку актеров. Этот вопрос нужно и должно решить, не забывая, конечно, о транспортной с'емке.

Параллельно возникает вопрос и о типаже, играющий решающую роль в этнографическом фильме. Неудача с актерами в чукотской экспедиции начались с того, что оба актера (В. Плотников и Ив. Быков) были включены в экспедицию без проверки их, т. е. никто не задумался: годятся ли они на роли чукчей и эскимосов, никто не догадался попробовать грим.

Для И. Быкова вообще не оказалось роли в сценариях. Его внешность никак не поддавалась гримерным ухищрениям. И для него попросту сделали роль европейца. Нужно ли говорить, что происходит со сценарием, когда механически вводится новая роль лишь затем, чтобы можно было использовать актера, увезенного за Полярный круг и там оказавшегося лишним.

Только теперь можно представить себе, какой угрозе срыва подвергалась экспедиция, если бы во Владивостоке не были включены в группу актеры китайского театра Джан Фун-тын и Юн Шао-чин. В роли туземцев, по крайней мере внешне, они оказались безупречными. При от'езде экспедиции на них не рассчитывали.

О гримере, совершенно необходимом в экспедиции, не позаботились. Актер В. Плотников, взявший на себя эти обязанности и тоже не проверенный, оказался дилетантом, едва умеющим справляться с накладкой тона.

Вообще проблема грима до самого конца экспедиции не была разрешена. Загримированный актер при 45-градусном морозе и сильном ветре, на с'емке в тундре или в торосах, за несколько десятков километров от жилья—существо несчастнейшее. Грим застывает, превращая лицо актеров в неподвижную маску. Постоянная угроза стереть и испортить во время езды на собаках в неуклюжей меховой одежде грим, за которым в сущности никто не следит,—все это не раз заставляло задумываться над тем, как опрометчиво, не позаботившись о самом насущном, собралась экспедиция в далекий и трудный путь.

3

В далекие времена, когда на Чукотском побережье хозяйничали торговцы, авантюристы, промышляли китобои и старатели, в эскимосском селении Чаплин заведывал факторией приказчик фирмы Гудзо-бей. В наследство от него охотничьей артели осталось два больших зеркала в резных позолоченных рамах. Эти зеркала спасли киноэкспедицию от производственной гибели.

17 000 километров багажом прошли зеркала экспедиции от Москвы до Чукотки. Самая тщательная упаковка не спасла их от гибели. Небрежная разгрука во Владивостоке и шторм в 8 баллов у Сахалина лишили экспедицию двух зеркал. Третье погибло при переезде по торосам в Беринговом проливе. Четвертое, треснувшее вдоль и поперек, еле держалось, перевязанное проволокой и покрытое заплатами.

Словом, в самый разгар работы экспедиция оказалась лишенной осветительной аппаратуры. Проблема осветительной аппаратуры все время занимала экспедицию. Перевозка зеркал на с'емку и обратно, если учесть, что ближе 5 километров от зимовки экспедиция не снимала, стоила огромных трудов. Бывали места с'емки за 50, 100 и более километров. И каждый раз зеркала надо было погружать, везти, разгружать, распаковывать. Окончив с'емку, снова упаковывать, грузить, везти, разгружать. Оператор А. Левитан, который ведал этим делом, смог бы, пожалуй, составить целую инструкцию о перевозке бьющихся предметов на собаках.

В неменьшей мере все эти трудности перевозки относились и к другому имуществу экспедиции и в первую очередь к солидному «Дебри» с его двумя штативами, кассетницей и прочим. Там, где каждое лишнее кило груза принимается во внимание, где любое передвижение с места на место таит в себе риск, ибо человек лицом к лицу на каждом шагу сталкивается со стихией,—там иногда пустяки становятся проблемами.

Писать о действии с'емочного аппарата в арктических условиях, о световых условиях с'емки—дело специальное. М. Трояновский, А. Шафран, А. Левитан, А. Солодков и другие операторы, работавшие на Севере, могут и должны поделиться своим ценным опытом. Однако даже не оператору при-

ходилось наблюдать ряд весьма необычных и интересных вещей.

Долгое время после полярной ночи и до ее наступления солнце хотя и показывается из-за горизонта, но это бледный анемичный диск красноватого тона и смотреть на него можно незащищенным глазом. Иной раз солнце движется по небосклону так быстро, что тени, и без того длинные, растут у вас на глазах.

В ноябре 1932 г. автору этих строк и оператору А. Левитану приходилось делать пробу актеров. Дневное время в этот день продолжалось только полтора часа. Солнце взошло в 11 часов и скрылось в 12 часов 30 минут. Пробу сделать так и не удалось, потому что солнце уходило на глазах. Только поставили аппарат, навели, приготовились, смотришь, уже очутились в тени. В погоне за солнцем мы несколько раз перетаскивали аппарат и зеркала и незаметно очутились в полутора километрах от дома. А солнце, как бы издеваясь над нами, скрылось за соседнюю сопку. День окончился.

Зато, начиная с марта, день увеличивается. Но коварное солнце создает новые препятствия. Уже в конце апреля ночь сводится к небольшому промежутку времени от захода до восхода. Это собственно даже не ночь, а жидкие сумерки. Санный путь по талому снегу становится трудным и опасным. Ездят только «ночью», когда мороз стягивает коркой снежные покровы, во многих местах уже пестреющей бурыми проплешинами. В 2 часа ночи бойко торгует фактория, работает пекарня. По ночам заседает райисполком, кипит работа, днем люди спят—день становится ночью.

С'емки в это время производились чуть ли не круглые сутки. Необычайно интенсивный свет, помноженный на гигантский отражатель—бесконечную снеговую гладь, слепит глаза. Спасаясь от «снежной слепоты», люди вооружаются очками, томятся от жары, загорают среди снегов и льдов не хуже курортников на крымских пляжах.

С'емочный аппарат тоже переживает необычайные дни. Его освобождают от меховой одежды, которую он носил, как и люди, всю зиму. Его острые ноги проваливаются в мягкий снег и поэтому их обувают переплетенными кружками от лыжных палок. Жаркие лучи топят эмульсию и до предела суживают единственный глаз аппарата. От 11 до 15 часов с'емочная группа, несмотря на яркое солнце, регулярно каждую с'емку простаивает. В это время солнце, повиснув в зените, жжет немилосердно, заливая лобовым светом окрестности. Лишенные теней белые равнины сливаются с горизонтом. Вместо живописного рельефа местности аппарат улавливает только сплошную белую пелену, гладкую, как простыня. Но стоит набежать небольшому ветерку, и картина резко меняется. Вот выползло облако, за ним другое. Уже змейками потянулась поземка, курясь на гребнях холмов. Падает температура. И через полчаса обрушивается сплошной завесой пурга, похожая на густой туман, скрывая людей, собак, нарты, валя с ног, пронизывая до костей холодом.

Резкие и неожиданные смены погоды были настоящим бичом экспедиции. Сколько посылалось проклятий по поводу бесчисленных срывов с'емки. И хорошо еще, когда с'емки происходили неподалеку. А бывало, проехав на собаках километров 25—30 в глубь тундры с актерами, с громоздким реквизитом и прочим, не солоно хлебавши возвращаешься назад. Через полчаса, глядишь, разгулялась погода. Собираешься вновь, и опять такая же история. Погода точно издевается над кинематографистами, дерзнувшими забраться так далеко на Север.

Из с'емочной аппаратуры прекрасно, без отказа в любую погоду, при любом морозе работал «Дебри». «Кинамо» и «Лейка» даже в небольшие морозы бастовали.

«Лейкой» пользовались, держа ее все время за пазухой в теплом месте, в нужный момент быстро вынимая, чтоб щелкнуть раз-другой. Для смазки аппаратов употреблялись либо керосин, либо немерзнущее костяное масло. Обычные масла мерзнут, и счетчик у «Дебри», из которого нельзя было извлечь такое масло, не работал.

Экспедиция работала исключительно на «Агфе» разных сортов. И несмотря на то, что часть негативов 14 месяцев пролежала непроявленной, брака не было. Только один эпизод дал при проявке зерно. Из опыта А. Шафрана, впрочем, явствует, что и наш «Союз» с честью выдержал испытание на с'емках в Арктике. Но летом 1932 г. когда отправлялась экспедиция, неосвоенный «Союз» вызывал значительные опасения.

Рискованно и легкомысленно со стороны экспедиции было ограничиться одним аппаратом. Практика работы показала, что только счастливая случайность неоднократно спасала «Дебри» от гибели во время опасных с'емок охоты на моржа, на нартах

с хода, при тяжелых переездах. Даже малейшая поломка грозила срывом экспедиции. Починить, исправить аппарат было негде и нечем.

Кроме того, рабочий план с'емки трех фильмов (третий—этнографический очерк) был уплотнен до крайности. Следствием этого явилась вынужденная переноска части натуры в павильон, что, конечно, отразилось на качестве фильмов. Второй аппарат, с которым можно было вести параллельные с'емки, сыграл бы решающую роль.

4

Костюмы и реквизит для экспедиции все время были камнем преткновения. Купить или достать на прокат у туземца любую вещь из его обихода, особенно костюм, долгое время было невозможно, пока среди чукчей и эскимосов не завелись у нас друзья, связанные с нами голодовками, блужданиями в пурге, приключениями в торосах на охоте.

По туземному обычаю продавать или дарить свои вещи, к которым хозяин привык, обносил,—великий грех. Но для друга можно поступиться и обычаем. Хорошие отношения с чукчей или эскимосом помогали.

Долго и упорно, шаг за шагом, прибегая к ухищрениям, экспедиция сколачивала реквизит и гардероб костюмов. Особенно много проявляли ловкости и изобретательности начальник экспедиции Н. Якимов и помощник режиссера В. Тарьяник, добывая, например, какую-нибудь палочку из китового уса для бубна. Тарьяник запрягал собак, брал с собою гармошку, банку конфет и об'езжал соседние селения, угощая чукчей конфетами, услаждая их игрой на гармошке. Смотришь, и добыл, часто даже бесплатно, нужные для с'емки шапку или рукавицы.

Не менее остро обстояло дело и с людьми. Бесконечное количество возчиков, рабочих-зеркальщиков, переводчиков, массовщиков, эпизодников каждодневно являлось на с'емку. Всю эту толпу приходилось поить чаем, угощать табаком, в обязательном порядке оказывать всем расположение и дружбу, иначе рискуешь тем, что в один прекрасный день нужные люди не явятся, и сорвут с'емку. Мы были научены горьким опытом. Из-за горячности кого-то из нас на с'емке наши чукчи однажды нахмурились, молча собрались и уехали, оставив нас на произвол судьбы. Как-то нехватило керосина, чтобы согреть для возчиков чай. На другой день ни один из них не явился на с'емку. Пришлось об'езжать окрестные селения, доказывать, упрашивать и даже извиняться. Работа с туземцами, регулирование отношений, от которых зависел успех работы, было сложным делом.

Зимой 1932/33 г. на Чукотке чрезвычайно активизировались кулацко-шаманские элементы.

Долгое время никто из охотников ни за какие блага не соглашался взять нас на с'емку моржевой охоты. Наконец, один из «хозяев вельбота» согласился, выговорив себе большое вознаграждение и подарки. На аппарат надели белый чехол, чтобы не испугать моржей, операторы надели белые балахоны. И все напрасно: не удалось убить ни одного моржа, тогда как другие охотники вернулись с богатой добычей. Моржи не любят «русского духа»—решили охотники. И снова пришлось упрашивать, доказывать, прибавить к обещанному биноклю несколько пачек жевательного табаку. Когда, наконец, все было снято, выяснилось, что чинимые препятствия—дело рук местного шамана. Он был смертельно обижен киноэкспедицией, которая не поднесла ему подарков, не оказала знаков внимания и действовала, не считаясь с его шаманским авторитетом.

Он, этот лисообразный старикашка, со слезящимися глазами, больной чесоткой, напомнил чукчам, что несколько лет назад учитель (русский) фотографировал охоту на моржа и после этого охотников стала преследовать неудача. Мяса было добыто так мало, что зимой случился голод. Искра опасения была заронена в души суеверных охотников.

Постоянные перезды с места на место при основной базе в бухте Лаврентия требовали 8—12 собачьих упряжек для каждой с'емки. Крупной ошибкой было нежелание руководителей иметь своих собак. Практика показала, что экономии не получилось. На транспорт было израсходовано вдвое больше средств, чем требовалось на покупку и содержание своих упряжек.

С началом охоты добывать транспорт становилось все труднее и труднее. Потребовалось даже распоряжение райисполкома, чтобы нацсоветы снабжали транспортом киноэкспедицию. И зачастую в ясные солнечные дни транспорт подводил экспедицию. В такие дни моржи и тюлени подходят близко к берегам, вылезают на лед, греясь на солнышке, и стрелять их легче легкого. И какое в конце концов дело

охотнику до киноэкспедиции с ее странными затеями крутить ручку аппарата обязательно при солнце.

5

Особенно трудно было найти старика-чукчу на роль бедняка в картине «Хочу жить». Сколько селений об'ездили мы в поисках старика, уговаривая и упрашивая,—ничто не помогало. С молодежью было легче сговориться.

Весть о том, что киноэкспедиции нужен старик, разнеслась по всему побережью от бухты Провидения до Ванкарема. И старик нашелся. Звали его Элип. Он сам явился и сказал: «Я видел кино, я не боюсь. Хочу работать в киноэкспедиции».

На с'емках Элип сначала не мог освоиться. Он долго не решался, например, по ходу действия выругать актера Плотникова, играющего роль кулака. «Как я могу ругать его, он—старый, уважаемый человек»,—сомневался Элип. С великим трудом через переводчика удалось уговорить нашего «чукотского актера», что Плотников не обидится, потому что все это делается «вроде как в шутку».

6

Можно ли писать сценарий, не зная материала или ознакомившись с ним, прочтя пару-другую книг? Можно ли всерьез говорить о творчестве, не продумав, не прочувствовав того, о чем собираешься писать? Дикие как будто в наше время вопросы!

Работа над сценарием для экспедиционного этнографического фильма требует сугубой тщательности. Далекие малоизученные окраины, как, например, Чукотка, о которых почти не имеется литературы (а среди имеющейся немало сомнительной),—рискованный материал в том смысле, что он притягивает халтуру.

Включение в экспедиционную группу сценариста, длительность работы экспедиции и задание писать сценарий на месте, после тщательного изучения материала, решают дело по-иному, заранее отметая непродуманность и халтуру.

Все детали, все бытовые мелочи, в общем комплексе делающие фильм настоящим, придающие ему этнографическую правдивость, познавались только на самой с'емке. И, разумеется, не вошли в картины.

Только перед самым концом экспедиции каждый работник группы в своей области почувствовал себя опытным и знающим Север: «...Теперь-то я знаю, как и что надо снимать... Вот теперь бы я написал настоящий сценарий о Чукотке».

Но было уже поздно... Кончили тем, с чего надо было начать.

Вся масса затраченного труда, времени, денег, весь заряд киноорганизации, отправившей капитальную полярную экспедицию, пошли прахом. Остался «неудавшийся опыт» да то утешение, что на ошибках учатся.

ЗА РУБЕЖОМ

Писатели против кино

Э. СТАВРОГИНА

Под таким заголовком помещена в «Нувель Ревю Франсэз» статья Дени Мариона, который делает попытку вскрыть причины враждебности к кино со стороны французских писателей. Выражая негодование по поводу позиции, занятой ими в отношении этого нового вида искусства, и ставя им в пример упорную и полную блестящих достижений работу, проведенную деятелями кино (в частности, русским кинорежиссером Эйзенштейном), он старается выявить подлинные мотивы враждебности литераторов к кино.

Дени Марион разделяет писателей по их отношению к кино на две группы. К первой группе он относит драматургов и романистов, считающих себя любимцами широкой публики.

По мере того, как кино пользовалось все большим успехом, и особенно с тех пор, как выяснилась победа звукового кино, прежнее пренебрежение писателей этой категории сменилось желанием навязать кино свою опеку. Они решительно потребовали, чтобы разработка фильмов была всецело предоставлена им. Существование специальных сценаристов и кинорежиссеров допускалось, по их мнению, только при постановке картин самого низкого качества.

Дени Марион об'ясняет эти претензии прежде всего материальной заинтересованностью, так как самый большой тираж и наиболее широкие авторские права не могут дать таких барышей, как кино. По тем же причинам работники кино упорно старались отвоевать свою независимость.

Борьба эта еще не закончена. Но, по мнению автора статьи, победа, к сожалению, склоняется на сторону драматургов и романистов. Кинопромышленность, побуждаемая экономическими соображениями, идет по линии наименьшего сопротивления и наибольшего материального успеха. Зачем с огромным трудом создавать новые ценности на этой, еще девственной почве, когда так легко и просто использовать старые?

К тому же владельцы киноателье часто продают право эксплоатации своих картин еще задолго до того, как закончено, а иногда даже до того, как начато их оформление. В таких случаях приманкой для кинотеатра служит известный уже литературный сюжет или имя знаменитого актера.

К тому же и экономика кинопромышленности теперь, когда звуковой фильм обходится в пять раз дороже немого, предписывает кино обслуживать только массового зрителя.

Поставленные перед фактом существования кино, писатели, по мнению Дени Мариона, либо заботились только о том, чтобы извлечь из него материальную выгоду и увеличить свою популярность, либо пытались экспроприировать его в пользу немногих «избранных».

В то время, как ученые создавали аппарат, способный передать многомиллионной толпе любую мысль, слово и чувство, писатели не попытались даже использовать этот механизм для передачи людям своих высоких идеалов.

Считая, что их задачей было найти спо-

Арт. Прэжан и Иллери Кадр из французского фильма «Под крышами Парижа», реж. Рене Клэр

соб выразить на экране «вечные стремления человечества», сделав их доступными широким массам, Дени Марион упрекает литераторов в том, что они не пошли по стопам великих киноактеров, которые нашли возможным передать на экране, посредством минимума действий, предельной ясности и убедительности, всю сложность человеческой психологии.

«Почему не использовали они пример русского кинорежиссера Эйзенштейна, который сумел показать в мощном сцеплении образов весь патетизм трагедии, пережитой им вместе с целым народом?».

Подлинная ценность кинофильма, его технические достижения отступают на задний план. Автору фильма и кинорежиссеру тоже значительно легче иллюстрировать сюжет какого-нибудь популярного романа, чем создать нечто новое, на основе последних достижений кинотехники.

Ко второй группе писателей Дени Марион причисляет тех, кто считает себя предназначенным для ограниченного круга «избранной публики». Милостиво допуская принцип нового искусства, они сурово нападают на продукцию современной кинематографии. Во имя эстетических соображений они настаивают на том, чтобы кино ввело в свои сюжеты те же приемы, какими пользуется современная литература.

Эта тенденция высказывалась в целом ряде статей. Есть даже попытки осуществить ее в нескольких сценариях, написанных в виде опыта и поставленных с большими трудностями в специализированных ателье.

Сцена из фильма «Голый, как червь» с участием арт. Мильтона

Считая, что «литература для избранных» — нелепый предрассудок, Дени Марион находит еще более недопустимым этот эзотеризм по отношению к кино, которое сумело так быстро завоевать симпатии многомиллионного зрителя благодаря тому, что с самого начала своего существования обращалось ко всем и было понятно каждому, вне зависимости от умственного уровня, развития и образования.

Пытаясь навязать кино те же приемы, которые сделали известную категорию литературных произведений недоступной большинству читателей (превосходство формы над содержанием, словесные фокусы, понятные весьма немногим, выбор сюжетов, недоступных пониманию широкой публики, и т. д.), писатели второй группы обнаруживают полное незнание действительности,

Кино в Финляндии

М. ЗЕЛЬДОВИЧ

Оценка фильмов в Финляндии производится не только с культурной, политической и этической стороны, но часто с учетом характера фильма. Фильмы развлекательного характера, авантюрные и ковбойские облагаются очень высоким налогом, чисто художественные картины признанных мастеров облагаются низко, на культурфильмы и учебно-вспомогательные фильмы налога нет.

Из прошедших в 1934 году 617 фильмов 115 было авантюрных, 374 художественных, 76 культурфильм и пр.

99 фильмов было сделано в Финляндии.

Из 23 запрещенных фильмов — 17 американских и 6 немецких. Главным поставщиком фильмов в Финляндии являются США, затем Германия, причем чаще всего демонстрируются немецкие фильмы «чисто германской культуры».

Несмотря на то, что население Финляндии говорит и понимает русский язык больше, чем немецкий, советские фильмы в Финляндии почти не демонстрируются, так как «они всегда подчинены определенной тенденции, потому что, по мнению русских, искусство — не самоцель, а только средство для достижения цели».

БИБЛИОГРАФИЯ

Советская кинолитература

А. САХАРОВ

I. КНИЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА ПО ВОПРОСАМ КИНО [1]

1) Популярная литература. АНОЩЕНКО, А.— Тайны кино (1924). АНОЩЕНКО, Н. — Кино (1929). АНОЩЕНКО, Н. — Рождение кинофильма (1930). ЕРМИЛОВ, Н. — Кинематограф (1925). КАЦИГРАС, А. — Что такое кино (1926; 1929). КОПАНЕВИЧ-СЕЛЕЦКИЙ, К. — Кинематограф (1923). КУСТЭ, З. — Кино и его чудеса (1925). НАЗАРОВ, А. — Кино (1925). РАДЕЦКИЙ, П. — Что такое кино (1927). СЕМЕНОВ, Д. — Что такое кинематограф (1926).

2). Сочинения общего характера. АНОЩЕНКО, Н. — Общий курс кинематографии, 3 т. (1929; 1930). КИНЕМАТОГРАФ (1919). КИНО (1925). ЛЕБЕДЕВ, Н. — Кино (1924). ТАЛЬБОТ, Ф. — Живая фотография (1928). ТАЛЬБОТ, Ф. — Кинофильм (1925).

3) Справочные издания. КИНОСПРАВОЧНИК (1926). КИНОСПРАВОЧНИК (1927). КИНОСПРАВОЧНИК (1929). МАСЛЕННИКОВ, Ф. — Справочник по киноделу (1934). СПРАВОЧНИК Областного кинематографического комитета при НКПросе СКСО (1919). ФОТО-КИНО-Ленинград (1924).

4) Кинозаконодательство. АЛЕКСАНДРОВ, Н. — Законы о рабочем времени в зрелищных предприятиях и кинопромышленности (1931). ПИЛИВЕР, И. и ДОРОГОКУПЕЦ, В. — Система действующего кинозаконодательства РСФСР (1929). ПОЛОЖЕНИЕ о Кинематографическом комитете Союза северных коммун при НКПросе (1918). ПОЛОЖЕНИЯ, постановления и распоряжения Областного кинематографического комитета Союза коммун Северной области НКПроса за 1918 год (1918).

5) Киновыставки. ВЫСТАВКА японского кино (1929, 2 изд.). 1-я ОЛИМПИАДА театров и искусств народов СССР (1930). КРАТКИЙ путеводитель по киновыставке Союзкино на XVI с'езде ВКП(б) (1930). ВРОНСКИЙ, Б. — Методика и организация киновыставки (1933).

ИСТОРИЯ КИНО

ЛИХАЧЕВ, Б. — Кино в России. Часть I. (1927). МАРШАН, Р. и ВЕЙНШТЕЙН, П. — Пять лет советской кинематографии (1925). ЧАЙКОВСКИЙ, В. — Младенческие годы русского кино (1928). ШИПУЛИНСКИЙ, Ф. — История кино. Часть I (1933).

КИНО И СОЦСТРОИТЕЛЬСТВО

1) Общие сочинения. ВЕЛЬТМАН, С. — Задачи кино на Востоке (1927). ГАВРЮШИН, К.— Молодежь о кино (1930). КАЦ-НЕЛЬСОН, Г.— Кино в борьбе за социалистическую реконструкцию транспорта (1931). КИНО кустарю (1929). КОКОРИН, М. — Кино и война (1930). КОКОРИН, М. — Оборона СССР и кино (1930). КОКОРИН, М. — Социалистическая стройка и кино (1930). КРИНИЦКИЙ, А. — Задачи советского кино (1929, 2 изд.). КРЫЛОВ, С. — Кино вместо водки (1928). МЮНЦЕНБЕРГ, В. — Кино и революция (1925). ПАУШКИН, М. — Кино в массы (1930). РУДОЙ, Я. — Боевые вопросы политики кино (1930). СУХАРЕВСКИЙ, Л. и ХАВЕНСОН, А. — Кино против водки (1929). ТРАЙНИН, И. — Кино на культурном фронте (1928).

2) Партия и кино. БОЛТЯНСКИЙ, Г. — Ленин и кино (1925). Ленин и искусство (1926; 1929). МАТЕРИАЛЫ к Ленинградскому областному партсовещанию по вопросам кинематографии (1928). ПУТИ кино (1929). РЕЗОЛЮЦИЯ Ленинградского областного партсовещания по вопросам кинематографии (1928). РУКОВОДЯЩИЕ постановления по кино (1929).

3) Профсоюзы и кино. МАТЕРИАЛЫ по вопросам кино (1928). СБОРНИК материалов по киноработе союзов (1926).

4) Кинообщественность. АРРК на повороте (1931). ЗУСМАН, Е. и ПИГОРЕВ, В. — «ОЗПКФ» (1931). ЛЕВМАН, Б. — Рабочий зритель и кино (1930). ЛИЦОМ к рабочему зрителю (1931). МАЛЬЦЕВ, К. — На помощь советскому кино (1927). НАУМОВ, И. — Пути и задачи ОДСКФ (1931). МАТЕРИАЛЫ 1-й Северокавказской краевой конференции ОДСК (1927). ПАМЯТКА о кино (1927). ТЫ друг советского кино? Иди в ОДСК (1925; 1926). УСПЕНСКИЙ, В. — ОДСК (1926). УСТАВ Московской ассоциации работников революционной кинематографии (1931).

ТЕХНИКА КИНО

1) Сочинения общего характера. АНОЩЕНКО, Н. — Киноизобретательство (1930). АННОТАЦИОННЫЙ сборник литературы по кинофотопромышленности. 1 полугодие 1932 г. (1932). АНОЩЕНКО, Н. — Общий курс кинематографии, 3 т. (1929; 1930). ВЕЙСЕНБЕРГ, Е. — Кинотехника сегодня (1929). ЛАГОРИО, А. — Современная кинотехника (1925). ЛОБЕЛЬ, Л. — Техника кинематографии (1926). ПОПОВ, Я. — Кинотехнический словарь

---

1 Перечень книжной литературы по намеченным здесь рубрикам дан с некоторыми сокращениями. Кроме того в список не вошли проспекты и лекции заочных кинокурсов, киносценарии, каталоги фильмов, либретто и проспекты фильмов, музыкальные конспекты к фильмам, биографии и характеристики киноработников, мемуары, художественная литература о кино, каталоги спец. издательств и книжных магазинов, различные инструкции, правила и т. д.

(1928). РЫНИН, Н. — Кинематография (1924). СБОРНИК работ Научно-исследовательского кино-фотоинститута (1932). ТУН, Р. — Фильм и техника (1930). ФУРДУЕВ, В. — Кино завтра (1929).

2) **Фотохимия.** ВАЛЕНТА, Э. — Химия фотографических процессов. 2 т. (1925; 1927). КЕН, А. и ЮНГ, Г. — Фотохимия (1933). ЛАЗАРЕВ, П. — Основы учения о химическом действии света (1919). МАРХИЛЕВИЧ, К. и ЯШТОЛД-ГОВОРКО, В. — Фотографическая химия 3 т. (1932). МАРХИЛЕВИЧ, К. и ЯШТОЛД-ГОВОРКО, В. — Фотографическая химия в общедоступном изложении (1928). НЕКОТОРЫЕ свойства фотожелатина (1931). СПИРИДОВСКИЙ, Н. — Справочник по фотографической химии (1930). ФАЙЕРМАН, Г. и ШИШКИНА, Н. — О роли щелочи в проявителе (1933). ЯШТОЛД-ГОВОРКО, В. — Фотографическая химия (1929). ЯШТОЛД-ГОВОРКО, В. и МАРХИЛЕВИЧ, К. — Фотоматериаловедение (1928).

3) **Кинопленка.** ВЕНТЦЕЛЬ, Ф. — Фотохимическая промышленность (1930). ЖИРМУНДСКИЙ, С. — Искусственный шелк, прозрачные кинематографические пленки и целлюлозные лаки из нитро- и ацетилцеллюлозы (1929). КОЗЛОВ, П. — Производство фото-кинопленок (1934). КОЗЛОВ, П. Технология фото-кинопленки. Часть I (1933). МИХАЙЛОВ, В. и ШКУЛИН, А. — Химия и технология светочувствительных материалов (1933). РАБОТЫ эмульсионной и коллоидной лабораторий (НИКФИ). Вып I (1932). СПИРИДОВСКИЙ, Н.— Кинопленка и кинолаборатория (1930). ТЕХНОЛОГИЯ производства светочувствительных слоев (1933). УОЛ, Э. — Фотографические эмульсии (1931). ФЕФЕР, В. и КОНОВАЛОВ, Ю.— Рождение советской пленки (1932). ФРИДЛЕНДЕР, Р. — Целлулоид (1925).

4) **Киноателье.** ГОЛДОВСКИЙ, Е. — Новейшая осветительная аппаратура для звуковой и немой кинос'емки (1931). ГОЛДОВСКИЙ, Е. — Освещение киноателье (1927). ГОЛДОРСКИЙ, Е. и ГОРБАЧЕВ, Н. — Светотехника кинопроизводства (1934). КОРОВКИН, В. и ШЕЛЕПИН, А. — Освещение при кинос'емках (1932). ТАЛЬБОТ, Ф. — Кинопостановки (1926).

5) **Киноаппаратура.** ПОПОВ, Я. — Кинос'емочные аппараты (1929). ШРОТ, П. — Практическая оптика (1932).

6) **Кинос'емка нормальная.** ВАСИЛЬЕВ, В.— Фотографирование на цветочувствительных материалах (1932). ГАЛЬПЕРИН, А. — О рациональном использовании глубины резкости кинос'емочных об'ективов (1927). ДЖОНС, Л., ДЭНДОН, М. и КРАБТРИ, Д. — Фотографирование на цветочувствительных материалах (1929). РЕДЕН, И — Определение экспозиции (1930). РЕДЕН, И. — Правильная экспозиция (1931). РЕДЕН, И. — Таблицы для определения (1932). СИМФОРОВА, А. — Общее исследование натурального освещения (1932). ЧЕЧЕТ, Ю. — Универсальные таблицы для определения экспозиции при фото- и кинос'емках (1930).

7) **Кинос'емка трюковая.** АНОЩЕНКО, Н. — Чудеса киноаппарата (1930). ЗЕБЕР, Г. — Техника кинотрюка (1929). НИЛЬСЕН, В. — Техника комбинированной кинос'емки (1933). ТАЛЬБОТ, Ф. — Кинотрюки (1926).

8) **Специальные виды кинос'емки.** РАГУЗИН, А. и ВОСКРЕСЕНСКИЙ, Н. — Опыт применения фото-кинос'емки в лабораторных исследованиях по гидравлике (1932). РЫНИН, Н. — Киноперспектива и ее применение в авиации (1932). САХАРОВ, А. — Циклографическая с'емка (1933). СУХАРЕВСКИЙ, Л. и ПТУШКО, А. — Специальные способы киносъемки (1931).

9) **Кинолаборатория.** КОТЕЛЬНИКОВ, И. — Проявление негативов (1932). ЛАБОРАТОРНАЯ обработка кинопленки (1933). ШЕБЕРСТОВ, В.— Химия проявителей и проявления (1933). ШМИДТ, Г. — Кинолаборатория (1926).

10) **Кинопроекция.** БОРИСОВ, С. — Свет и оптика в кино (1927; 1930). ВЕЙСЕНБЕРГ, Е. — Аппаратная камера и пожарная опасность фильмов (1930). ГЕММЕРТ, И. — Как самому сделать киноаппарат (1930). ГОЛДОВСКИЙ, Е. — Электротехника (1928; 1930; 1931). ЗАБАБУРИН, Н. — Кинопроекционная оптика (1930; 1932). ИОХИМ — Общий курс кинопроекции (1930). КОСМАТОВ, Л. — Киномеханик (1926; 1928; 1929; 1930, 2 изд.). КОСМАТОВ, Л. — Кинопередвижка ГОЗ (1926; 1929; 1930; 1931). КОСМАТОВ, Л. — Аппараты Патэ и Эрнеман (1929; 1930). КОСМАТОВ, Л. — Работа с аппаратами Патэ (1927). КОСМАТОВ, Н. — Работа с аппаратами ТОМП (1929). КОСМАТОВ, Л. и КОСМАТОВ, Н. — Аппараты Патэ и Эрнемана (1930). КОСМАТОВ, Н. — Работа с аппаратами Эрнемана (1927). МУХАР, М. — Кинопередвижка и динамопривод ГОЗ (1930). РАДЕЦКИЙ, П. — Кинопроекция (1925). РАДЕЦКИЙ, П. — Передвижной кинематограф (б/г). СПИРИДОВСКИЙ, П. — Гибель фильма (1927, 2 изд.; 1929, 2 изд.). УЗКОПЛЕНОЧНЫЙ кинопроектор УП-1 Одесского завода им. Дзержинского (1933). ЧИСТОСЕРДОВ, Д. — Как обращаться с фильмом (1930, 2 изд.). ЧИСТОСЕРДОВ, Д. — Кинопередвижка ГОЗ (1932). ЧИСТОСЕРДОВ, Д.— Первая помощь при поломке киноаппарата (1931). ЧИСТОСЕРДОВ, Д. — Ремонт киноаппарата ГОЗ (1929, 2 изд.; 1930; 1932). ШРОТТ, П. — Руководство для киномехаников (1926).

11) **Мультипликация.** БУШКИН, А. — Трюки и мультипликация (1926). КРЕМЕР, Л. — Производство звуковых рисованных фильмов в американских мультипликационных мастерских (1934). ПТУШКО, А. — Мультипликация фильма (1931). СУХАРЕВСКИЙ, Л. и ПТУШКО, А.— Специальные способы с'емки (1931).

12) **Звуковое кино.** АРДИЕВ, Я. — Электрическая запись звука (1933). АНОЩЕНКО, Н. — Звучащий фильм в СССР и за границей (1930). БРОНШТЕЙН, С. — Передача изображений и звуковое кино (1930). ВЕЙСЕНБЕРГ, Е. — Звучащее кино (1930). ГОЛДОВСКИЙ, Е. — Звуковое кино (1930). ГОЛДОВСКИЙ, Е. — Синхронизация в звуковом кино и телевизии (1933). ГОЛДОВСКИЙ, Е. — Шум ламп в звуковом кино (1934). ЗВУКОВОЕ кино (1930). ОСНОВЫ звукового кино (1934). РЕЙНЕРС, Г. Г. — Расчет и конструкция звукового кинопроектора (1934). ТАГЕР, П. — Очередные проблемы техники звукового кино (1932). ХАЙКИН, Э.—Передача изображений по радио. Говорящее кино (1931). ХРУЩЕВ, А. — Комплект усилительной аппаратуры типа ЗК-1 (1933). ШОРИН, А. —

Приборы для записи и воспроизведения звука (1934). ЭНГЛЬ, Д. — Говорящий фильм (1928).

ТЕОРИЯ И МЕТОДОЛОГИЯ КИНО

1) **Художественная кинематография.** АНДРИЕВСКИЙ. А. — Построение тонфильма (1931). АРНОЛЬДИ, Э. — Авантюрный жанр в кино (1929). АРНОЛЬДИ, Э. — Комическое в кино (1928). БАЛАШ, Б. — Видимый человек (1925). БАЛАШ, Б. — Культура кино (1925). БРУКСОН, Я. — Творчество кино (1926). ВОПРОСЫ мультипликационного фильма (1931). ГАД, У. — Кино (1924). ГАРМС, Р. — Философия фильма (1927). ДЕЛЛЮК, Л. — Фотогения кино (1924). ЗА ФИЛЬМ реконструктивного периода (1931). КИРШОН, В. — На кинопосту (1928). КОРЕННЫЕ вопросы советской кинематографии (1933). КУЛЕШОВ, Л. — Искусство кино (1929). КУРС, А. — Самое могущественное (1927). ЛЕВИДОВ, М. — Человек и кино (1927). МУССИНАК, Л. — Рождение кино (1926). ОСНОВНЫЕ вопросы борьбы за пролетарское кино. Вып. 1 и 2 (1931). ПИОТРОВСКИЙ, А. — Кинофикация искусств (1929). ПИОТРОВСКИЙ, А. — Художественные течения в советском кино (1930). ПОЭТИКА кино (1927). СОЛЬСКИЙ, В. — Звучащее кино (1929). ТРОЯНОВСКИЙ, А. и ЕГИАЗАРОВ, Р. — Изучение кинозрителя (1928). ТУРКИН, В. — Киноискусство (1925). ШТИНДТ, Г. — Киноискусство (1926). ЭРЕНБУРГ, И. — Материализация фантастики (1927).

2) **Научное и педагогическое кино.** а) Сочинения общего характера. ВАЙНШТОК, В. и ЯКОБСОН, Д. — Кино и молодежь (1926). КУЛЬТУРФИЛЬМ (1929). СТЕНОГРАММА совещания работников производства и проката политпросвет-культурфильм при Совкино (1930). СУХАРЕВСКИЙ, Л. — Научное кино (1926). б) Детское кино. ГЕЛЬМОНТ, А. — Изучение детского кинозрителя (1933). КИНО — дети — школа (1929). КИНО в пионерском лагере (1931). ЛАЦИС, А. и КЕЙЛИНА, Л. — Дети и кино (1928). ЛЮБЛИНСКИЙ, П. — Кинематограф и дети (1923). МАЙЗИЛЬ, И. — Киноработа (1933). НИКОЛАЕВА, Л. и ПЯТНИЦКАЯ, Н. — Внешкольная киноработа с детьми и подростками (1931). ПОЛОНСКИЙ, М. — Методика и техника киноработы в школе (1934). ТОЛСТОВА, Н. — Кино и дети (1930). в) Научно-пропагандистский фильм. ВРОНСКИЙ, В. ВАРТАЗАРЬЯН, Р. — Кино и техпропаганда (1934). КИНО и общедоступные лекции (1925). О НАУЧНОМ кинематографе (1918). САМУЙЛЕНКО, Е. — Кинематограф и его просветительная роль (1919). СУХАРЕВСКИЙ, Л. — Как готовиться к кинолекции (1932). СУХАРЕВСКИЙ, Л. — Киноле кция (1927). СУХАРЕВСКИЙ, Л. — Методика кинодоклада (1932). ТЕРОКОЙ, А. — Этнографический фильм (1930). ТЯГАЙ, А. — Кино в помощь техническому походу (1930). ШУММЕР, А. — Кинометодика быстрого образования и воспитания больших человеческих масс в умственном, нравственном и эстетическом отношении (1919). г) Учебное кино и инструктивный фильм. АННЕБЕРГ, М., ДОДЕУС, Н. и СМИРНОР, Г. — Опыт применения тренировочной аппаратуры при обучении хронометражу (1931). БЕРКОВ, В. — Кино на службу политехнической школе (1931). БУНЕГИН, М. — Кино в политехнической школе национальных районов (1932). ЗАВАЛИШИН, А. и КУДРЯВЦЕВ, Н. — Кино и подготовка промкадров (1931; 1934). КИНО в заочном обучении (1932). ЛАЗАРИС, Г. — Кино на службу учебе (1930). МУЗО, теа, кино, изо и радио оборудование в образцовой школе (1933). ОБОРУДОВАНИЕ киноклассов (1933). ПОЗНАНСКИЙ, Н. — Школьное кино (1929). ПРАВДОЛЮБОВ, В. — Кино и наша молодежь на основе данных педологии (1929). ПРИМЕНЕНИЕ кинематографа, волшебного фонаря и радиотелефона в военных школах (1927). СЛЮЙС, А.— Школьный кинематограф (1926). СОВЕТОВ, С. — Учебное кино и здоровье учащихся (1933). СПРАВОЧНИК по учебному кино в начальной и средней школе (1933). СУХАРЕВСКИЙ, Л. и ШИРВИНДТ, А. — Кинофикация школы (1930). СУХАРЕВСКИЙ, Л. — Учебное кино (1929). ФОРМЫ и методы использования кино в учебно-воспитательной работе школы (1932).

3) **Кинохроника.** БОЛТЯНСКИЙ, Г. — Кинохроника и как ее снимать (1926). ГАН, А.— Да здравствует демонстрация быта (1923). ЗА ФИЛЬМ реконструктивного периода (1931). ПУТЬ советской кинохроники (1933). СОЮЗКИНОХРОНИКА (1932).

ПРОИЗВОДСТВО ФИЛЬМА

1) **Сценарий и работа сценариста.** АНОЩЕНКО, Н. — Общий курс кинематографии. Том III (1930). БОРИСОВ-ВЛАДИМИРОВ, Н.— Искусство кадра (1926). БРАДЛЕЙ, Б. — Записки сценариста (1927). ГОЛДОБИН, А. — Как писать сценарии (1925). ЗАРИН, А. — Техника сценария (1923). ЛЕНОБЛЬ, Г. — Памятка начинающему сценаристу (1929). ОСНОВНЫЕ принципы построения либретто и сценария (1929). ПУДОВКИН, В. — Киносценарий (1926). СОКОЛОВ, И. — Киносценарий (1926). ШКЛОВСКИЙ, В. — Как писать сценарий (1931).

2) **Работа кинорежиссера.** ВОСКРЕСЕНСКИЙ, А. — Искусство экрана (1924). ПУДОВКИН, В. — Кинорежиссер и киноматериал (1926). ТИМОШЕНКО, О. — Что должен знать кинорежиссер — инженер фильма (1929).

3) **Работа художника в кино.** КОЗЛОВСКИЙ, С. и КОЛИН, Н. — Художник-архитектор в кино (1930).

4) **Работа киноактера.** ГОЛЬДМАН, А. — У порога кинопроизводства (1929). ГУСЬКОВ, С. — Искусство грима (1932). ОЗНОБИШИН, Н. — Физкультура киноактера (1929). ПЕТРОВ, Е. — Актер перед киноаппаратом (1929). ПЕТРОВ, Е. — Что должен знать киноактер (1926). ТУРКИН, В. — Киноактер (1929).

5) Работа кинооператора. БОЛТЯНСКИЙ, Г.— Культура кинооператора (1927). ЖЕЛЯБУЖСКИЙ, Ю. — Искусство оператора (1932). ШМИДТ, Г. — Кинооператор (1926).

6) **Монтаж фильма.** ВАСИЛЬЕВ, С. — Монтаж кинокартины (1929). МУР, Л. — Азбука киномонтажа (1930). ТИМОШЕНКО, С.— Искусство кино и монтаж фильма (1926). ТРОФИМОВ, Н. — Рационализация монтажа кинофильмов (1933).

ПРОДВИЖЕНИЕ И ПОКАЗ КИНОКАРТИНЫ

1) Организация проката. БЛАГИН, Н. — За безубыточную кинопередвижку (1933). КИНОФИКАЦИЯ (1934). ЛИВАНОВ, П. — Прокат и экран (1930). ПОЛОЖЕНИЕ о киномеханике-передвижнике и кинокусте «Роскино» (1932). ПОСТАНОВЛЕНИЕ совещания работников краевых и областных контор «Роскино» (1933). ПРАВИЛА проката и эксплоатации кинофильмов на территории РСФСР (1934). РЕШЕНИЯ 1 совещания инструкторов-киномехаников северокавказского краевого управления кинофикации (1931).

2) Массовая киноработа. БУНЕГИН, М.— Массовая киноработа в национальных районах (1933). БЫКОВ, М. — Политпросветработа вокруг кинофильма (1934). ВРОНСКИЙ, Б. — Кино в ленинские дни (1934). ВРОНСКИЙ, Б.— Массовая киноработа (1933). ЕМЕЛЬЯНОВ, Ю.— Вступительное слово к художественному фильму (1934). КЕФАЛА, М. — Как организовать антирелигиозный киновечер (1932). КЕФАЛА, М.— Кино на борьбу с религией (1932). КИНО в дни XVI Октября (1933). КИНО — в помощь весеннему севу (1931). КИНО — в помощь выполнению программы третьего года пятилетки (1930). КИНО — на помощь перевыборной кампании в Советы (1930). КИНО — на службу строительству гигантов (1931). КИНО — на службу уборочной, хлебозаготовительной осенне-посевной кампании (1930). МАССОВАЯ киноработа в XV годовщину Октября (1932). О ЗАДАЧАХ массовой работы вокруг фильма (1932). СУД над нарушителями трудДисциплины по материалам кинофильма (1933). СУХАРЕВСКИЙ, Л. — Киносуд (1933).

3) Кинотеатр. БОЙТЛЕР, М. — кинотеатр (1926). БОЙТЛЕР, М. — Культурный кинотеатр (1930). БОЙТЛЕР, М. — Реклама и кинореклама (1926). КОСМАТОВ, Н. — Устройство кинотеатров, их оборудование и работа (1930). МАТЕРИАЛЫ по нормированию. Театр, кино, цирк (1933). ПОЛИТОКРУЖЕНИЕ экрана и задачи кинотеатра (1931). РАКИТСКИЙ, И. — Пожарная охрана кинопредприятий (1930).

4) Музыкальное сопровождение кинокартин. БЛОК, Д. и БУГОСЛАВСКИЙ, С. — Музыкальное сопровождение в кино (1929). БУГОСЛАВСКИЙ, С. и МЕССМАН, В. — Музыка и кино (1926). ГРАН, А. — Каталог-справочник для киноиллюстраторов (1930). ГРАН, А.— Музыкальная работа в кино (1933). РАВДЕЛЬ, А., ГРАН, А. и САРДАРЬЯН, Е. — Музыка к фильму (1923). ЭРДМАН, Г., БЕЧЧЕ, Д. и БРАВ, Л. — музыка и фильм (1930).

5) Кино в рабочем клубе. КИНО в рабочем клубе (1926). ЛЬВОВСКИЙ, Г. — Кино в работе клуба (1929). ОСНОВНЫЕ вопросы киноработы (1927). ФИЛИППОВ, Б. — Кино в рабочем клубе (1926). ФРОЛОВ, В. — Как поставить кинолекционную работу в клубе (1929).

6) Кино в Красной армии. РУКОВОДЯЩИЕ материалы для кино-радиомехаников (1933). СЫЧЕР, М. — Авто-кино-радиопередвижка (1930). СЫЧЕВ, М. и ПЕРЛИН, В. — Кино в Красной армии (1929). СЫЧЕВ, М. — Справочная книжка по киноделу в Красной армии (1929).

7) Кино в деревне. БАРШАК, О. — Кино в деревне (1929). БАРШАК, О. — Кинотоварищества в деревне (1930) БОЛДЫРЕВ, К. — За прибыльную кинопередвижку (1933). БРУСЕНИН, В. — Кинопередвижка 3-й большевистской весне (1932). БЫКОВ, М. — Киноработа в избе-читальне (1933). ГАВРЮШИН, К.— Работа с фильмом в деревне (1930). ДАЕШЬ кинопередвижку (1924). ДЕРЕВЕНСКИЙ кинематограф (1925). ДИНЕР, Б. — Кино-радиопоход на поля ЦЧО (1930). ЗА КИНОПЕРЕДВИЖКУ (1924). ИЛЬИН, С. — Справочник инструктора деревенской киносети (1932). КАНАШЕНОК, К. и НАШЕЛЬСКИЙ, А. — О задачах и организации 2-го Всероссийского конкурса на лучшую работу деревенской сети (1934). КАРИНЦЕВ, Н. и КОНКО, В. — Киноработа потребительской кооперации в деревне (1930). КАЦИГРАС, А. — Как работать с кинопередвижкой в деревне (1929, 2 изд.). КАЦИГРАС, А. — Киноработа в деревне (1926). КИНО в деревне (1924) КИНО — на помощь агроколхозпоходу (1930) КОШЕВОЙ, С. и ФАЯНС, Б. — Кинобригада в весенне-посевную 1933 года (1933). КИНОПЕРЕДВИЖКА для деревни (1925). КИНОПЕРЕДРИЖКА на посевной (1933). КИНОПОЛИТПРОСВЕТРАБОТА в деревне (1928, 2 изд.). КИНОРАБОТА в деревне (1925). КРАТКИЕ методические указания по политпросветработе вокруг кино в деревне (1932). ШАГУРИН, Н. — Безбожное кино в деревне (1930).

СОВЕТСКАЯ КИНОПРОМЫШЛЕННОСТЬ

1) Тематические и производственные планы и отчеты киноорганизаций. АРХАНГЕЛЬСКИЙ, С. — Фото-кинопромышленность СССР (1932). ВЕСЕЛОВ, М. — Кино теперь и через пять лет (1930). ДИРЕКТИВЫ по составлению методического плана технического фильма на 1933 г. на 2 пятилетку (1932). К ТЕМПЛАНУ Союзкино на 1932 год (1932). ОТЧЕТ о деятельности Фото-кинотреста ВСНХ РСФСР за время с 1/X 1926 г. по 1/VII 1927 г. (1927). ОТЧЕТ (Госкино) с 1/X 1923 г. по 1/X 1924 г. (1925). ПАУШКИН, М. — Кино через пять лет (1930). СВОДНЫЙ план научно-исследовательских работ на 1931 г. Кино-фотопромышленность (1932). ТЕМАТИЧЕСКИЙ план кинофильмов (Совкино) к проведению международного юношеского дня (1929). ТЕМАТИЧЕСКИЙ план Совкино на 1928/29 г. (1928). ТЕМАТИЧЕСКИЙ план Совкино по политпросветкультурфильму на 1929/30 производственный год (1930).

2) Подготовка кадров. ГАВРЮШИН, К. — Советские киношколы (1929). ГАВРЮШИН, К. — Справочник для поступающих в кинотехникумы, школы, студии в 1926/27 учебном году (1926). ГАВРЮШИН, К. — Я хочу работать в кино (1925). МУХАР, М. — Как сделаться киномехаником (1930, 2 изд.). ПРОГРАММА по подготовке и переподготовке киномехаников и киноработников для деревни (1926; 1927; 1928; 1929). ПРОГРАММА по техминимуму фото-кинопромышленности СССР (1932). УЧЕБНЫЕ планы и программы курсов по подготовке киномехаников (1930). ЧИСТОСЕРДОВ, Д. — Программа для технической подготовки учеников, работающих под наблю-

дением квалифицированных киномехаников (1932).

3) Вопросы организации производства. ВАСИЛЕВСКИЙ, Л. — Охрана здоровья и кино (1930). ПЛАН стандартизации Кинооб'единения Наркомата легкой индустрии на 1932 г. (1932). САБАНЕЕВ, К. — Кинотехника (1930). СУТЫРИН, Р. — Проблема социалистической реконструкции советской кинопромышленности (1931). ТЕМЫ для изобретения и предложения (кинофабрика «Советская Белорусь») (1932). ШНЕЙДЕРОВ, В. — Техника и организация кинос'емочной работы (1928).

4) Работа киноорганизаций. ВОКРУГ Совкино (1928). ГОЛДОБИН, А. — Кино на территории СССР (1924). ДИАГРАММЫ, характеризующие деятельность Госкино и его предприятий в 1923 г. (1924). ЛЕМБЕРГ, З. — Кинопромышленность СССР (1930). ОБЗОР деятельности (Госкино) с 1/VII 1923 г. по 15/III 1924 г. (1924). СОВЕТСКОЕ кино на под'еме (1926). СОВЕТСКОЕ кино перед лицом общественности (1928). ТРАЙНИН, И. — Кинопромышленность (1925). ЦЕНТРАЛЬНОЕ государственное фото-кинопредприятие Госкино (1924).

5) Книги о с'емке отдельных фильмов БЛЮМ, Г. — С киноаппаратом в воздухе (1926). ЕРОФЕЕВ, В. — По «Крыше мира» с киноаппаратом (1929). ЛИТВИНОВ, А. и ПОЛЯНОВСКИЙ, М. — Скачок через столетия (1931). ПОЛЯНОВСКИЙ, М. — В стране Удехе (1929). ТЕРСКОЙ, А. — С киноаппаратом по СССР (1931). ТЕРСКОЙ, А. — У сектантов (1930). ШАГИНЯН, М. Как я писала Мисс-Менд (1926). ШНЕЙДЕРОВ, В. — Киноаппарат на Тянь-Шане (1932). ШНЕЙДЕРОВ, Р. — На высотах мира (1929).

ИНОСТРАННАЯ КИНОПРОМЫШЛЕННОСТЬ.

АНОЩЕНКО, Н. — Кино в Германии (1927). ЕРОФЕЕВ, В. — Киноиндустрия Германии (1926). КАУФМАН, Н. — Японское кино (1929). ЛЕБЕДЕВ, Н. — По германской кинематографии (1924). ЛЕМБЕРГ, Э. — Экономика мировой киноиндустрии (1929). ЛУНАЧАРСКИЙ, А. — Кино на западе и у нас (1928). ЛЮБИЧ, Э. и ДЮПОН, Э. — Американский кинорай (1928). ОГАНЕСОВ, К. — Американские киноателье (1926). РАВИЧ, Н. — Кино на Востоке (1929). РАФАЛОВИЧ, Д. — Кино-Америка сегодня (1929). РОЗЕНБАУМ, А. — Голливуд — американский киногородок (1926). ФРИДЛАНД, Д. — Сегодняшний быт германского кино (1930). ЧВЯЛЕВ, Е. — Советские фильмы за границей (1929).

II. ПЕРИОДИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ ПО ВОПРОСАМ КИНО (1918—1933)

АРТ—экран (П. 1923). БЮЛЛЕТЕНЬ Научно-исследовательского кино-фотоинститута (М. 1931). БЮЛЛЕТЕНЬ Планово-технико-экономического отдела Всесоюзкино (М. 1930) БЮЛЛЕТЕНЬ Планово-технической части Совкино (М. 1930). БЮЛЛЕТЕНЬ Союзинторгкино (1933). БЮЛЛЕТЕНЬ Союзкино (М. 1931). ВЕСТНИК фотографии и кинематографии (П. 1922—1923). ДЕТСКОЕ кино (М. 1930). ЗА ОВЛАДЕНИЕ техникой кино-фотопромышленности (М. 1932). ИЛЛЮСТРИРОРАННАЯ кинонеделя (М. 1918). КИНО. Двухнедельник О-ва кинодеятелей (М. 1922—1923). КИНО (Н.-Новгород, 1925). КИНО, газета (Л. 1925—1929). КИНО-бюллетень Кинокомитета НКПроса (М. 1918) КИНО-газета (М. 1918). КИНО-газета (М. 1923—1925). КИНО, газета (М. 1925—1933). КИНО, газета (Баку, 1925). КИНО-газета (Ташкент. 1925). КИНО Грузии (Тифлис, 1924—1925). КИНО-жизнь (М. 1922—1923). КИНО-журнал АРК (М. 1925—1926). КИНО-неделя (Л.—М. 1924—1925). КИНО и жизнь (М. 1929—1930). КИНО и культура (М. 1929). КИНО-известия, газета (Самара, 1924—1925). КИНО-листок (Курганск 1925—1926). КИНО-репертуарный список (М. 1930). КИНО-театр (М. 1918—1919). КИНО, театр, спорт (П. 1923). КИНОТРУД (М. 1918). КИНО-фот (М. 1922—1923). КИНО-фотопромышленность (М. 1932—1933). КИНО-фронт (М. 1926—1928). КРАСНОАРМЕЙСКОЕ кино (М. 1930—1931). ЛИСТОК киностудии (П. 1920). МИР экрана (М. 1918). МИРОВАЯ киножизнь (М. 1918). НЕМОЕ искусство (М. 1918). ПРОЛЕТАРСКОЕ кино (М. 1925). ПРОЛЕТАРСКОЕ кино (М. 1931—1932). ПРОЛЕТКИНО (М. 1923—1924). ПРОЛЕТКИНО, газета (Самара, 1924 — 1925). ПРОЛЕТКИНО Поволжья (Саратов, 1923). ПРОЕКТОР (М. 1918). СИНЕ-фоно (М. 1918). СОВЕТСКОЕ кино (М. 1925—1928). СОВЕТСКОЕ кино (М. 1933). СОВЕТСКИЙ экран (М. 1925—1929). ТЕАТР и кино (Баку; 1925—1927). ТЕАТР-кино (Самара, 1926). ТЕАТР, кино, клубы (Шуя, 1927). ТЕАТРЫ и кино (Петрозаводск, 1925—1926). УЧЕБНОЕ кино (М. 1933). ФОТО-кинематографический вестник (П. 1919—1920). ФОТО-кино (Харьков, 1922—1923). ФОТО-кинохимическая промышленность (М. 1932—1933). ХРОНИКА (М. 1918—1919). ЭКРАН (Киев, 1923). ЭКРАН (М. 1921—1922). ЭКРАН киногазеты (М. 1925).

Ответств. редактор К. Юков Зав. редакцией С. Гинзбург

Издатель — Журнально-газетное об'единение

Уполномоченный Главлита Б—1096 Зак. типогр. 73 Заказ издат. 86 Тираж 6000

Об'ем журн. 5½ п. л. Колич. зн. в печ. листе 79 200 СтАт. Б5-176 × 250 мм

Поступила в производство 21/I—1935 г. Подписан к печати 3/III 1935 г.

Тех. редактор Н. Аузан

Адрес редакции — 1-й Самотечный пер., д. 17, тел. Д 1-43-80

Типография и цинкография Жургазоб'единения, 1-й Самотечный пер., 17.

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО ЛИТЕРАТУРЫ ПО КИНЕМАТОГРАФИИ и ФОТОГРАФИИ

КИНОФОТОИЗДАТ

В БЛИЖАЙШИЕ ДНИ ВЫПУСКАЕТСЯ ИЗ ПЕЧАТИ

КАТАЛОГ ПЕЧАТАЮЩИХСЯ КНИГ

по кино-фотопромышленности, а также имеющихся в наличии.

КАТАЛОГ по первому требованию высылается **бесплатно.**

Просьба в письмах указывать свою профессию.

Продажа книг по кино-фотопромышленности **во всех магазинах КОГИЗ'а**

Типизированные магазины в Москве: Петровка, 15—магазин № 8, Петровка, 5—магазин № 9.

Заказы на книги также выполняются по почте. Книги высылаются наложенным платежом без задатка.

АДРЕС ДЛЯ ЗАКАЗОВ: Москва, Кузнецкий Мост, 22, пом. 15, 2-й подъезд—„Кино-фотоиздат" или Москва, Старопанский пер., 5,—Промтранссектор КОГИЗ'а

СБОРНИК

КИНО-ФОТОХИМИЧЕСКАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ

(ТРЕТИЙ ГОД ИЗДАНИЯ)

Выходит 6 раз в год, регулярно 1 раз в 2 месяца.
Отв. редактор А. Я. Груз.
Цена на 1935 год за все 6 книг 15 руб. с пересылкой. Розничная цена 1 сборника 2 руб. 50 коп.

УЧЕБНОЕ КИНО

(ТРЕТИЙ ГОД ИЗДАНИЯ)

Отв. редактор В. Л. Сокол.
12 номеров в год. Цена за все 12 номеров 18 р. с пер. Розничная цена 1 номера 1 р. 50 к.

С ЗАКАЗАМИ ОБРАЩАТЬСЯ в из-во „КИНО-ФОТОИЗДАТ", Москва, Кузнецкий Мост, 22, пом. 15, тел. 1-60-10 и 5-22-83

Подробные проспекты высылаются по требованию бесплатно.

ВЫШЛИ ИЗ ПЕЧАТИ

Б. ШУМЯЦКИЙ

СОВЕТСКИЕ ФИЛЬМЫ НА МЕЖДУНАРОДНОЙ КИНОВЫСТАВКЕ

3½ печ. листа, ц. 1 руб. 60 коп.

Краткое содержание: Предпосылки для участия советской кинематографии на киновыставке. Успех советских фильмов. Анализ советской кинопродукции. Кризис буржуазной кинематографии. Новые достижения советского кино. Фотографии из советских и зарубежных фильмов.

Н. ИЕЗУИТОВ

ПУТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФИЛЬМА (1919—1934 гг.)

5 п. л. Цена 2 руб.

Краткое содержание: Эпоха гражданской войны. Перед подъемом. Победа реализма. Годы перестройки. Звуковое кино. Фотографии ведущих мастеров советского кино.

В БЛИЖАЙШЕЕ ВРЕМЯ ВЫХОДЯТ:

ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ СБОРНИК

15 ЛЕТ СОВЕТСКОГО КИНО

(30—35 п. л.)

В сборнике помещены статьи руководящих работников советской кинематографии, отображающие пути развития советского кино за 15 лет. Сборник богато иллюстрирован: фотокадры основных фильмов за 15 лет, фотопортреты режиссеров, актеров, операторов, кинодраматургов и пр. Художественное оформление—Б. Титова.

Продажа во всех магазинах КОГИЗ.

Типизированные магазины в Москве:
Петровка, 15, магазин № 8
Петровка, 5, магазин № 9.

Заказы также выполняются по почте. Книги высылаются наложенным платежом без задатка.

АДРЕС ДЛЯ ЗАКАЗОВ: Москва, Кузнецкий Мост, 22, помещение 15, 2-й подъезд — „КИНО-ФОТОИЗДАТ", или Москва, Старопанский пер., 5—Промтранссектор КОГИЗ'а.

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1935 г. на ЖУРНАЛ

КИНО-ФОТОПРОМЫШЛЕННОСТЬ

(ОРГАН ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ КИНО-ФОТОПРОМЫШЛЕННОСТИ ПРИ СНК СССР)

Выходит 6 раз в год
под редакцией Я. Э. ЧУЖИНА

Подписная цена на год—15 руб.

Издательство „КИНО-ФОТОИЗДАТ" — Москва, Кузнецкий Мост, 22.

Цена 1 р. 50 к.

50
М2007
2 АПР 1979

Советское кино

Орган ЦК и секции творческих работников ЦК Союза кино

Советское кино

охватывает все основные стороны деятельности советской кинематографии, уделяя особое внимание кинопромышленности как одной из областей советского искусства

Советское кино

разрабатывает вопросы постановки фильмов вопросы кинодраматургии, актерского, режиссерского и операторского мастерства, вопросы жанров и стиля советской кинематографии, вопросы технического усовершенствования нашего кинопроизводства и техники съемки

Советское кино

рассчитан на творческих работников кинематографии и смежных областей искусства и культурной работы, учащихся в киноучебных заведениях, а также на читателя, интересующегося советской кинематографией. В 1935 году в журнале „Советское кино" будет значительно расширен отдел заграничной информации. В журнале регулярно будут помещаться отзывы кинопрессы о советских фильмах, идущих за границей; отрывки из лучших заграничных сценариев; критические статьи ведущих революционных критиков Запада и Америки о текущих событиях зарубежного кино: подробная информация о работе киноорганизаций за рубежом.

Отдел заграничной информации будет богато иллюстрирован фотографиями — кадрами из заграничных фильмов.

В СОВЕТСКОМ КИНО печатаются: 1) рецензии, критические статьи, обзоры вновь выходящих фильмов, 2) литературные сценарии ведущих постановок 1935 года, 3) статьи о работе режиссеров, операторов и актеров, 4) информации и обзоры о текущей работе на кинопроизводстве и отдельных постановочных групп

Советское кино

выходит книгами размером пять печатных листов каждая в двухкрасочной обложке. Каждый номер содержит четыре цветных вкладки из лучших постановок и до 50 текстовых иллюстраций